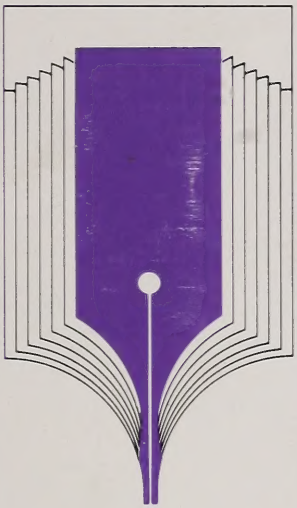
TYDSKRIF VIR LETTERKUNDE

XXXII: 4 Nov. 1994



Verhale van H.J. Pieterse en Christo van Staden

•

Elsa Nolte: M.E.R. en Alba Bouwer: Kanonisering en herkanonisering

•

Verse van Joanan Rutgers, Leon de Kock, Sarina Dönges en Hans du Plessis

ISSN 0041-476X

Tydskrif vir Letterkunde verskyn kwartaalliks — in Februarie, Mei, Augustus en November.

Bydraes en boeke vir resensie moet gestuur word aan: Die Hoofredakteur, *Tydskrif vir Letterkunde,* Posbus 1758, Pretoria 0001.

Voorskrifte aan medewerkers

1. Manuskripte moet in getikte vorm voorgelê word, in dubbelspasiëring en slegs op een kant van die bladsy getik.
2. Twee kopieë van elke manuskrip moet voorgelê word.
3. Die outeur se naam en adres moet op die eerste bladsy vermeld word; in die geval van gedigte op elke afsonderlike bladsy.
4. Die manuskripte moet taalversorg en finaal geredigeer wees.
5. Ongeveer 4 000 woorde word as algemene riglyn gestel vir die lengte van artikels. Langer artikels sal by wyse van uitsondering oorweeg word.
6. Illustrasies, diagramme en grafieke sal slegs aanvaar word indien die betrokke illustrasie, diagram of grafiek van so 'n kwaliteit is dat dit gereed is om in die meestermanuskrip geplaas te word.
7. Literatuurverwysings word volgens die verkorte Harvardmetode gedoen. Bibliografiese besonderhede word in die literatuurlys verskaf en nie by wyse van voetnote nie. Aantekeninge moet voor die literatuurlys geplaas word.
8. Medewerkers sal so gou doenlik oor die aanvaarding al dan nie van hul bydraes verwittig word. *Afgekeurde bydraes sal slegs teruggestuur word indien hulle van 'n geadresseerde en voldoende gefrankeerde koevert vergesel word.* Ongelukkig kan geen korrespondensie oor afgekeurde bydraes gevoer word nie.
9. Kopiereg berus by die outeurs.

TYDSKRIF VIR LETTERKUNDE

H.J. Pieterse
(Hoofredakteur)

Elize Botha Elsa Nolte P.H. Roodt N.J. Snyman
(Redakteurs)

Skakelredaksie: J.J. Brits Rika Cilliers W.A. de Klerk Louis Esterhuizen
Tom Gouws Joan Hambidge Marcel Janssens Charles Malan Eben Meiring
P.J. Nienaber Alexander Strachan

REDAKSIE- EN ADMINISTRATIEWE ADRES:
(vir bydraes, intekening en sirkulasie)

TYDSKRIF VIR LETTERKUNDE
Posbus 1758
PRETORIA 0001

INTEKENGELD:
R20 per jaar. Los nommers: R6,00 per eksemplaar.
L.W.: Skole word versoek om direk by bogenoemde adres in te teken.

Die publikasie van hierdie tydskrif word moontlik gemaak deur 'n jaarlikse skenking van die DEPARTEMENT ONDERWYS EN KULTUUR (VOLKSRAAD) en van DIE AFRIKAANSE PERSFONDS aan die Afrikaanse Skrywerskring, wie se amptelike mondstuk dit is.

Menings wat deur medewerkers uitgespreek word, is nie noodwendig dié van die redaksie of van die Afrikaanse Skrywerskring nie.

ISSN 0041-476X

Geset in 10 op 11 punt Helvetica, gedruk en gebind deur V&R Drukkery (Edms) Bpk, Pretoria.

Inhoud

Joanan Rutgers	Voor Lucebert **1**
H.J. Pieterse	Treinrit **4**
Elsa Nolte	M.E.R. en Alba Bouwer: Kanonisering en herkanonisering **15**
Leon de Kock	Poems **36**
N.J. Snyman	Antjie Krog aan boord Sir Edward Hughes **39**
Sarina Dönges	Verse **46**
Joan Hambidge	Outobiografiese aanwysers in die kritiek: Die geval Paul de Man **48**
Christo van Staden	Ou Nic Kasteel, die duiwel se drinkebroer **54**
Lina Spies	Digter tussen slym en ster in die poësie van D.J. Opperman **59**
Hans du Plessis	Verse **71**
Stephan Bouwer	Houdingsverandering as senderintensie in populêre TV-dramas **74**
Literêr-aktueel	Elize Botha: Voorsittersrede, Stigting vir Afrikaans **81**
Boekbesprekings	
Gretel Wÿbenga	*Juffrou Sophia vlug vorentoe* (Berta Smit) **84**
Elsabe Steenberg	*Die towersak en ander stories* (Corlia Fourie) **91**
Ian Liebenberg	*Foxtrot van die vleiseters* (Eben Venter) en *X-Ray Visagie en die Vingers van God* (Harry Kalmer) **95**
J.P. en Ria Smuts	'n Moderne parabel: "(Gelykenis)" van George Weideman **99**
Marthinus P. Beukes	Ritme heel die beenbreekbaarheid in "Skouspel 1" en "Glasbreekbaar" van T.T. Cloete **107**

Lys van nuwe Afrikaanse boeke: April tot Junie 1994 **115**

Digitized by the Internet Archive
in 2017 with funding from
University of Pretoria, Library Services

https://archive.org/details/tydskrifvirlette00uns_6yw

Joanan Rutgers
Voor Lucebert (1924-1994)

Bodypainting

Ik zal je een engel wijzen
een met gouden vleugels
dubbele ogen
en een mond vol rozen

laat je bespatten
beslaan als een paard
rustig maar – beestje –
straks ben je nieuw
die manen van riet
krijgen kleurige linten
in de drinkbak
champagne uit 1800
kussen op het hoofd
van zwarte dons
en ga maar liggen
in een bubbelbad
met orchideeënschuim
onderwater
spelen toverfeeën
op een harp met
raampjes groen en blauw

stap op
de koninklijke handdoek
voel de strelingen
van de ivoren kwast
met de beste familieharen

groei eeuwig vrij
met de kinderlachjes
op je bast.

Draagbaar

Nu
de oogblinden
voorgoed
gesloten zijn
de dans voorbij
donkere tonen
donkere tonen
dragen hem mee

De kwasten
staan nog
in de terpentijn
maar vallen langzaam
langzaam uiteen
of worden opgeruimd.
De pennen gaan
eenzelfde lot

dragen hem mee
dragen hem mee
de donkere tonen
tot het stil wordt
te ver voor oren
voor akoestiek
en artistieke
woorden

Over de gele sterren
gaan de zwarte doeken
op fluistertoon
behoedzaam

Grafrede

Hij laat zich verbergen
in dierbare grond
men zwijgt naar elkander
zijn leven is rond

De doeken verstaan
gedichten verbleken
zij kijken ons aan
zij lijken te smeken

laat hem nog niet gaan.
Maar hoe ook hun bede
hoe ook hun kracht
het zand is verlopen

dat fluistert de nacht
maak schelpen niet open
strooi licht uit uw handen
laat offers verbranden.

H. J. Pieterse
Treinrit

'n Mens vergeet gou, dink die man.
Hy is moeg en lê skuins teen die treinbank.
'n Gedig wat hy lank gelede gelees het, kwel hom al vir 'n paar dae. Hy kan nie die hele vers onthou nie en slegs 'n gedeelte van die slotstrofe bly hom by:

> "Truly, though our element is time,
> We are not suited to the long perspectives
> Open at each instant of our lives.
> They link us to our losses"

Die afgelope dae het herinneringe losgeruk, kan hy voel. Ilona het stadigaan weer voor hom gestalte begin aanneem. Dit moet jare wees sedert hy laas spesifiek aan haar gedink het.
Hy versit sy kop teen die kussing en kyk weer na die ou dame oorkant hom. Sy moes naby Czestochowa opgeklim het; hy is nie seker nie.
Byna 'n dag lank reis hy reeds deur die groen Poolse landskap, deurkruis met breë, bruin riviere, vanaf Sosnowiec na Warskou. Hy het die plat wêreld fyn bekyk, talle houthuisies en perdekarre op plase gesien en twee of drie keer stede van staal wat in die verte geblink het. 'n Paar maal het hy al byna aan die slaap geraak, is telkens wakker gemaak deur 'n ruk van die trein of deur stemme in die gang.
By elkeen van die talle stasies waar die trein stilgehou het, het jongmense opgeklim met rugsakke, lawaaierig van kompartement tot kompartement beweeg, soms die deur van sy koepee oopgemaak, ingekyk en weer verder geloop.

'n Ou man het vir 'n rukkie saam met hom gesit. Eers het die man hom iets in Pools gevra, en toe hy in Duits antwoord, het hy stilgebly, die jonger man agterdogtig aangekyk en in gebroke Duits om 'n sigaret gevra. Hulle het gerook, bietjie gepraat oor die weer en toe sukkelend begin gesels oor die lande waarvandaan hulle kom.
Die ou man was geïnteresseerd in Suid-Afrika en die jonger man het hom van die land en die geweld daar vertel. Hy het aandagtig geluister na die beskrywings van die moorde, optogte en opstande, hoe mense lewendig verbrand word en van treine afgegooi word.
Toe het die ou man vertel hoe hy, as offisier in die Poolse weermag tydens die Tweede Wêreldoorlog, die slagting in die Katynwoud oorleef het deur 'n Rus om te koop en van die trein waarin hulle aangehou is, af te spring. Daar was duisende gevangenes in die treine ingehok. Niemand het geweet waarheen hulle geneem word nie, maar hy kon uit flardes gesprekke wat

hy van die Russiese wagte opgevang het, aflei dat hulle nie op pad was na 'n kamp nie. Hy het meer as 'n duisend kilometer huis toe gestap en later weer gaan veg. Tydens een of ander veldslag het hulle 'n kamp in die sneeu beset en in 'n hut die Rus gekry wat hom help ontsnap het, gewond agtergelaat deur sy makkers. Die Rus sou dit nie maak nie, het die ou man vertel; al wat hy kon doen was om vir hom 'n bietjie tee te gee. Die Rus het vir hom 'n hangertjie gegee met 'n inskripsie daarop: "Van 'n vyand, aan 'n vyand." Hulle het die kamp afgebrand en verder getrek, ooste toe.
Baie toevallig, en die storie van die hangertjie klink 'n bietjie vergesog, het die man gedink, maar nou ja. Hy kon niks om die ou man se nek sien hang nie.
Hy het die ou man begin uitvra oor die konsentrasiekampe, oor Auschwitz en die Jode. Eers het hy gemaak of hy nie mooi verstaan nie, toe iets gemompel.
By die volgende stasie het die ou man hom stywerig gegroet en afgeklim. Die ou dame het eers geklop voordat sy die deur van die kompartement oopgeskuif het. Sy het geglimlag, toe iets gevra in 'n taal wat hy nie kon plaas nie. Hy het teruggeglimlag, beduie dat nie een van die sitplekke bespreek is nie en haar gehelp om haar tasse op die bagasierak te laai.
Alhoewel hy sy privaatheid verkies het, was haar verskyning nie onwelkom nie.

Nou sit hy weer, half aan die slaap, en kyk na haar. Sy lyk byna outyds; daar is iets van 'n Jugendstil-voorkoms omtrent haar, met haar wyerandhoed en netjies opgesteekte hare. Sy het 'n wit hemp aan met lang, geblomde moue. Om haar nek is 'n eenvoudige silwer ketting. Hy kan nie sien wat daaraan hang nie. Sy laat hom dink aan 'n skildery wat hy teen die muur van 'n ou kafee in Krakau gesien het.
Deur sy eie lomerigheid kan hy dofweg uitmaak hoe sy ook aan die slaap raak. Haar kop hang skuins op haar skouer en haar hande is ontspanne gevou oor haar handsak. Hy kyk hoe die laatmiddagson af en toe oor haar gly en kan dink dat haar hare, nou grys, eenmaal swart moes gewees het. Dan kyk hy met nuwe aandag na haar mond. Dit is 'n treurige mond; die hoeke effens gesak, die lippe nie vol nie. Hy sou graag wou hoor wat sy alles kan vertel.

Tydens sy verblyf in Sosnowiec en Katowice wou hy met alle mag Auschwitz, skaars 'n halfuur se ry van die twee dorpe af, gaan besigtig. Sy gasheer, 'n professor in taalkunde, was nie baie ingenome met die plan nie en het voorgestel dat hulle eerder na 'n silwermyn moet gaan kyk.
"Auschwitz is geskiedenis," het die professor laat een aand, nadat hulle met 'n tweede bottel vodka besig was, gesê. "Nie 'n goeie deel van ons geskiedenis nie, maar, nog steeds, geskiedenis. En dit is verby."
Hy kon die anti-Joodse atmosfeer in die dorp voel en sien in sy gesprekke

met verskeie mense, daarom wou hy nie met die professor stry nie.
Voor sy reis het hy opgelees oor die geskiedenis van die Jode in Pole en afgelei dat daar, na die "finale oplossing" en terreurveldtogte, baie min werklike Jode in die land oorgebly het, dat hulle soos altyd deur die eeue, selfs in hul afwesigheid, as die vyand, die bose, voorgehou is en word.
Hy het geweet dat daar verskeie Jode in Sosnowiec tereggestel is en het elke dag deur die dorp gestap om te kyk of daar enige tekens van die destydse geweld was. In boeke tuis het hy foto's gesien van liggame wat dae lank aan 'n galg op een van die pleine gehang het en deur die wind om en om gedraai is. Hy het die plein op die tweede dag reeds gekry, maar daar was niks om hom aan die dood te herinner nie. Blare het orals dig gelê, soos in al die onversorgde strate van die dorp. 'n Trem het knarsend verbygetrek. Die wind was koud deur die blare; soos die droë gras bokant Babi Yar moes geritsel het, het hy gedink.

Die professor het hom op 'n kort begeleide toer van die dorp geneem, maar hom op die sentrum toegespits. Hy het iets probeer sien van die ghetto's waarin duisende Jode vasgekeer is voor hulle na Auschwitz vervoer is. Die meeste ou strate was egter oorgedoen en die vlekke op die mure was meer mos as iets anders. Hy het per taxi in die omgewing gaan rondry om iets van die bosse te sien waarin die partisane geskuil het tot aan die einde van die oorlog. Die meeste bome was uitgekap en die paar kolle wat oor was, was swart van die suurreën.
Die dag voor sy vertrek het hy plek bespreek op 'n toerbus na die konsentrasiekamp van vyftig jaar gelede. Kort voor die bus sou vertrek het hy in 'n kroeg naby die stasie gaan sit en oor die kamp gedink.

Auschwitz is soveel keer reeds gedokumenteer in boeke, films en foto's, dat die terrein nie vir hom vreemd sou lyk nie. Die pad verdeel in drie rigtings net voor die Vistula en dan sien jy die verroeste bordjie, "Ozwieczim". Die toringhek by Birkenau, die treinspoor wat tot in die middel van die kampterrein loop, die paradegronde, skoorstene en barakke sou hy alles besigtig en foto's neem, sonder om werklik die vibrasies van die plek te kon aanvoel. Oor die sentrale treinspoor het die gras dig gegroei. Die meeste van die geboue was vuil en half vervalle. Hy sou 'n paar oorblyfsels kon sien van bunkers en oonde wat tydens die bombardemente van 1944 en 1945 vernietig is.
Hy het gedink aan die woorde "Mamo, nie pwacz" – "Klein moedertjie, moenie huil nie" – wat teen die swart muur van 'n "kleedkamer" in een van die kampe gekrap is. Wie sou die skewe letters daar gelaat het en wanneer? Die skrif het glo soos 'n kind s'n gelyk. Was die eenvoudige boodskap aan die Maagd gerig?
Hy sou afdwaal van die groep en in een van die lang "stortsale" beland. Binne in die reghoekige saal is dit halfdonker en stil. Hy sou die lengte van

die saal aftree: vyftig treë. Plek vir baie mense. Sy kamera sou, nie eers met 'n baie sterker flits, die kamer naastenby kon vasvang nie. In die skemer sou hy bly staan en iets probeer ruik of hoor. Daar was niks. Vaagweg kon hy dalk stemme buite die gebou hoor. Langs die saal sonder vensters was die disseksiekamer. Hy kon dink aan die warm liggame wat op die houttafels opgesny is, die spiere wat nog in emmers sou spring. Dalk sou hy dink aan die sigeuners wat in die voorportaal van die gaskamers hulle vrouens styf vasgehou en vir 'n laaste keer liefde gemaak het.
Hy sou begin stap na die uitgang en eers by die swaar, geïnsuleerde staaldeure, wat nou verroes en skeef in hul skarniere hang, agtergekom dat sy voetstappe al was wat hom agtervolg.

Met dié herinnering begin hy in die trein van Ilona Milstein droom.

Hy het Ilona ontmoet by 'n kunsuitstalling in Johannesburg. Tussen al die "etniese" werke was haar ekspressionistiese skilderye en litografieë vreemd. Daar was 'n voorstelling van 'n sigeunervrou voor 'n spieël, 'n piekniek in 'n kleurryke landskap, met waens en 'n dammetjie vol reusevisse op die agtergrond. Daar was ook 'n paar ander skilderye van popfiguurtjies in 'n oneindige sandlandskap.
Later die aand is hy aan haar voorgestel. Sy moet reeds diep in die sestig wees, die skraal ou vrou wat effens mank loop, het hy gedink. Haar uitrusting was eenvoudig: 'n bruin romp en 'n wit bloes waarvan die moue tot byna oor haar hande gestrek het.
Hulle het 'n rukkie gesels oor haar skilderye en, nadat sy vertel dat sy nog tientalle in haar woonstel het, het hy 'n tee-afspraak met haar gereël.
Haar woonstel was in 'n gegoede deel van Johannesburg. Die sekuriteitshekke by die ingang van die woonstelblok het hom opgeval en hy kon sien hoe sy sukkel om die swaar gegrendelde voordeur vir hom oop te maak.
Die woonstel het 'n muwwerige atmosfeer gehad. Daar was net die nodige meubelstukke: 'n enkelbed, 'n sofa, 'n eetkamerstel en 'n paar los stoele. Oral in die vertrekke het skilderye gehang, gestaan en opgestapel gelê. Terwyl sy tee gemaak het, het hy die werke een vir een bekyk. Die temas was dieselfde as dié wat hy by die uitstalling gesien het. Daar was voorstellings van sigeuners, gesinne om 'n tafel of by 'n troue, familiesaamtrekke en stillewens. Die figure het hom telkens opgeval. Almal het gelyk of hulle geen bene in hulle liggame het nie; hulle het lappopagtig gelyk, met slap, byna kinderlike ledemate. Die oë was anders. Al die oë was gitswart en effens amandelvormig, onmiskenbaar Joods.
Hy het teruggestap na die eetkamer en in die gang 'n sepia-foto teen die muur gesien. Die foto moes in die twintigerjare geneem gewees het, te oordeel aan die kleredrag van die mense. Ilona het om die deur geloer en gesien dat die foto hom interesseer. Hy het haar begin uitvra en sy het

beduie: hier is my pa en ma, hier staan my een oom en tante, daar is my ouma en hier is ek as vyfjarige. Dit was een van die min items wat haar pa destyds na Suid-Afrika gestuur het, het sy gesê.
Hulle het in die flou son op haar balkon gesit en gaandeweg het die gesprek begin vlot. Hy kon aanvoel dat sy sy nuuskierige aard in 'n mate waardeer en het haar al hoe meer begin uitvra oor haar lewe en die temas van haar werk.
Tydens 'n paar gesprekke het hy stadigaan gedeeltes van haar geskiedenis leer ken.

Ilona was twaalf toe haar ma haar gewaarsku het dat hulle versigtig op die grond moet begin trap. Dit was in Warskou, 1938.
Sy is in die omgewing van Krakau gebore en die gesin het Warskou toe getrek toe sy tien was. Daar was baie om te sien in die ou gedeelte van die stad. Langs die strate het 'n verskeidenheid kraampies gestaan waar smouse enigiets verkoop het, van klere tot speelgoed en kos. Sy het boervrouens gesien, bonkig agter stapeltjies aartappels en beet. Uit die geboue langs die katedraal was daar altyd sang- en musieklesse aan die gang en die klanke het in flardes oor die nou straatjies gewaai.
Jeugherinnerings, van die plaas en die stad, sou later deel word van haar eerste sketse en skilderye: 'n vloedvlakte nadat die Vistula sy oewers oorstroom het en die gesin na hoër grond moes vlug; haar neef, Coeba, wat bruingebrand en glimlaggend uit 'n ryp koringland stap, en die strate van Warskou.
In die stad het die familie van tyd tot tyd bymekaar gekom en die gerugte en tekens bespreek. Kort voor die uitbreek van die oorlog het hulle besluit om al hulle juweliersware in een sak te gooi en dit onder die fondament van Ilona-hulle se huis te begrawe. Elkeen sou sy eie pad gaan en diegene wat die komende oorlog oorleef, kon die familieskat kom opgrawe.
Haar pa en een oom het, met soveel bagasie as wat hulle kon saamvat, Londen toe gegaan om blyplek te reël, maar dit was te laat vir die res van die familie. Hulle is byna almal kort daarna, aan die begin van die Duitse inval, bymekaar gemaak en in die ghetto van die stad versamel.
Ilona kon min onthou van dié dae, net dat alles verbode was. Hulle mag niks gekoop het by nie-Jode nie, nie eers gepraat het met ander nie.
Sy en haar ma het meer as twee jaar in die ghetto oorleef. Hulle het gesien hoe duisende gesinne bymekaargemaak word en na "familiekampe" weggevoer is. Een nag het hulle oor die muur wat die ou stad afskei, geklim en by 'n Katolieke klooster in die nuwe deel gaan aanklop. Daar het hulle byna 'n jaar lank geskuil, vermom as nonne. Saam met hulle, in die kelder van die klooster snags, was 'n rabbi. Hy het min gepraat en maar net gewag, soos al die ander. Die lawaai en skote op straat het algaande meer geword met die "suiweringsaksies" van die Duitsers en Litauers in die ghetto. Dit was nie lank voordat die soldate die klooster kom stroop het nie. Hulle

kon die breek van deure en vensters van onder af hoor, het Ilona vertel. Die rabbi het 'n silwer amulet van sy nek afgehaal en dit vir haar gegee. Hulle is uit die kelder geboender. Die rabbi is aan 'n boom opgehang en die res van die vlugtelinge is dadelik na 'n transitokamp geneem en daarvandaan na die treine.
Van die rit na Auschwitz kon sy die massas mense onthou wat saamgebondel is in die veetrokke. Sy was meestal aan die slaap, of bewusteloos. Hulle kon ure of dae in die trein gewees het, sy weet nie. Die stank van urine en uitwerpsel was dik; die vloer was glibberig van die uitskot waarin hulle gestaan het.
In die kamp is sy en haar ma saam geplaas in die Frauenblock van Monowitz. Ilona het versigtig 'n goeie verhouding met die Vorälteste en die Kapo van hulle barak opgebou. Sy het sketse van hulle en van 'n paar SS-beamptes gemaak en soms ekstra rantsoene vir haar en haar ma gekry.
Die eerste paar maande het die kamp voller en voller geraak. Toe is duisende mense verplaas na Auschwitz 1 en Birkenau en hulle het gefluisterde gerugte gehoor dat die uitdunning in alle erns begin het.
Haar ma het cholera gekry en vinnig swakker geword. Sy kon een oggend nie uit die slaapbank opstaan nie. Ilona moes sorg dat hulle betyds op Appell is en het by haar ma gehuiwer. Die ou vrou het vir haar gesê dat sy drie name moet onthou: Suid-Afrika, Johannesburg en 'n oom, Nathan Zsiloviecs.
Na die oggend het sy haar ma nie weer gesien nie.
Sy is telkens oorgeslaan tydens "seleksies" en "verplasings". Dit moet die amulet wees, het sy gedink.
Sy het so min as moontlik met haar medegevangenes gepraat. Die meeste van die indrukke kon sy egter nie uithou nie. Alhoewel sy nooit naby die gaskamers of grafputte gekom het nie, het sy teen die einde van haar tyd in Monowitz daagliks die gebrande swael- en vleisreuk geruik en die rookkolomme gesien soos wat dit uit die skoorstene van Birkenau aangedryf gekom het.
Een oggend – dalk was dit 'n droom – sien sy 'n SS-offisier op 'n wit perd die kampgronde binnery, 'n paar skote op die massa gevangenes op parade lostrek en weer die veld inry.
Sy het gesien hoe duisende mense van die treine afklim, hoe sommiges dadelik storte toe gestuur is, hoe ander, wat nog kan werk, vir eers uitgehou is.

Ilona het telkens gesê dat sy al baie vergeet het. Ook, dat sy hom nie wou belas met te veel feite nie. Dit was 'n lang, swaar droom waarvan sy min wou onthou, veertig jaar later.

In die tweede jaar is sy en 'n paar honderd ander na die Stutthof-arbeidskamp naby Gdansk oorgeplaas. Met hulle aankoms daar is hulle weer deursoek. 'n Korporaal het die hangertjie wat sy meer as 'n jaar lank onder

haar los rok kon wegsteek, gesien en afgeruk.
Alhoewel sy gehoor het dat vrouens wat op hul laaste bene was, "Stutthofers" genoem is deur die Kapo's in Monowitz, was die omstandighede in Stutthof aanvanklik heelwat beter. Duisende het later daar gesterf aan disenterie, tifus en verhongering.
Ilona het gehoor van die arbeidskampe rondom Stutthof. Talle mense is doodgeslaan in die bosse, ander is in modder verdrink en verbrand in die krematorium in Stutthof. In die kamp by Gerdauen het slegs drie Joodse meisies die oorlog oorleef, het sy jare later uitgevind.
Sy moes die hospitaal se vloer daagliks was en oorleef weer 'n paar parades. Tydens een Appell word sy op die skouer getik. Op pad na 'n veld waarvandaan sy al gehelp het om liggame terug te dra, bars chaos los wanneer bomwerpers die kamp bestook. Nou kan die einde nie meer ver wees nie, het sy gedink waar sy saam met die ander met hulle koppe onder hulle arms in die stof gelê het. Hulle is teruggeboender kamp toe.
Nuus het hulle bereik van die laaste opstande en "skoonmaakoperasies" in die Warskou-ghetto. Voordat 'n paar duisend mense met knuppels doodgeslaan is, het hulle blykbaar die *Shema Yisroel* begin sing. Hulle het ook gehoor van die sabotasie-poging van die Sonderkommando in Auschwitz en van die massa-ontsnapping uit Sobibor.
Teen die herfs van 1944 het Stutthof ook te vol begin raak en het meer mense begin verdwyn. In November is meer as twaalf duisend gevangenes weggemarsjeer Dachau toe. Ilona het siek geword, maar kon medisyne steel uit die hospitaal. 'n Paar dae voor die einde van die oorlog is die laaste gevangenes per skip na Lübeck ontruim; honderde het tydens die seereis gesterf. Sy het in die bevryde stad aangekom, een van drie duisend mense wat Stutthof oorleef het.

Die man skrik wakker wanneer die trein skerp en swaar rem, dan weer versnel. Half deurmekaar wonder hy oor iets wat nie voltooi is nie.
Die ou dame slaap diep, sien hy. Sy mompel in haar slaap en dit laat hom wonder.
Êrens in hom voel hy 'n mond oopgaan wat halfpad in 'n vraag stol, maar hy kan die gevoel nie peil nie. Hy weet nie wat hy sal wil vra nie.

Die laaste dag wat hy Ilona gesien het, het hulle weer op haar balkon gesit. Dit was warm en die strate was voller as gewoonlik.
Die massas mense laat haar al hoe meer bedreig voel; nou die dag is haar handsak weer van haar skouer afgeruk op straat, het sy vertel. Dan ook nog die nuwe swastikas wat sy gereeld op TV sien marsjeer. Dit en die intolerante, gewelddadige massas maak weer ou vrese in haar wakker.
Hy het deel van 'n gedig van Lucebert vir haar genoem:

> "Voor je 't weet, is het weer zover,
> draagt de een een zweep,
> de ander een jodenster."

Sy het dit nie mooi verstaan nie en hy het dit in Duits vir haar vertaal.
Toe hulle teruggaan in haar woonstel, het sy vir hom die koerant gewys. Die hoofopskrif was: **Another sixteen die in train violence.** Hy het die berig vinnig gelees. 'n Anonieme oorlewende van die slagting het beskryf hoe 'n impi, bestaande uit ongeveer sestig mans gewapen met gewere, pangas en assegaaie, by die New Canada-stasie opgeklim en voor die voet begin het om passasiers aan te val. Tientalle het kapwonde opgedoen, ander is geslaan of geskiet en by die treinvensters uitgegooi. Mense het gillend rondgemaal en in die gange afgestorm voor die singende massa uit. Die oorlewende het 'n kapwond aan sy voorkop opgedoen voordat hy daarin kon slaag om 'n deur oop te forseer en uit te spring. Met die val het hy 'n arm gebreek. Ander oorlewendes het vertel hoe mense oopgeslag is, hoe ledemate afgekap is.
Dit was een van talle soortgelyke berigte van daardie tyd. Mense van Soweto, Evaton, Sebokeng en Thokoza klim op treine en kom nooit by hul bestemmings aan nie. Daar was al hoe meer verslae van mense in uniform wat by die aanvalle betrokke was.
Gerugte het al sterker begin word oor die polisie se uitwissingseenhede. Verhale oor die "dissiplinêre kampe" van die "bevrydingsbeweging" het ook baie dekking gekry. Oorlewendes van albei kante het vertel hoe hulle dae lank in putte toegegooi is, met sambokke geslaan, half verdrink is en gedwing is om ure lank op halwe bakstene te staan. Letsels is getoon in talle persfoto's en op TV, beskrywings is gegee van die "pompa", die "gasmasker", "beirut", "napalm", "koejawelsap" en "koffie", met beskuldigings wat na alle kante toe geslinger is.
'n Paar Joodse begraafplase is geskend en 'n varkkop is op die stoep van 'n sinagoge in Durban gevind.
Dit raak te bekend, het Ilona gesê.
Hulle het nog 'n rukkie gesit en toe het sy hom vertel dat sy wil emigreer, Engeland toe, waar haar dogters bly. Haar pa is ook daar begrawe.
Op pad uit na die laaste besoek, het sy vir die man haar jongste skildery gewys. 'n Groep mense – dalk 'n gesin – sit op 'n bont kombers op 'n breë strand. Nie een van die vaal figuurtjies het gesigte nie, behalwe die vrolike ballonverkoper wat eenkant staan. Hy is nie deel van die geskiedenis nie.

'n Paar weke later moes die man vroeër as gewoonlik Soweto toe ry waar hy tydelik by 'n universiteit klasgegee het. Die snelweg was toe onder die rook van steenkoolvure en hy moes sy hoofligte aanskakel. Trein na trein het soos groen en bruin ruspes met honderde aanhangsels deur die vuil wolke van die oggend geseil. Hy het na die blinde oë aan die kante van die treine gekyk. Terwyl hy tussen die huisies deur gevleg het, het hy die vensters af en toe oopgemaak. Hy kon duisende hutte van sink en plastiekvelle langs 'n grys, opgedamde rivier sien waaroor wasem hang. Vormlose figure het orals rondgeskuifel in die mis en rook. Van êrens af het die

die reuk van boomgom aangewaai gekom.
Naby die afdraaipad na die universiteit was daar 'n padblokkade. Figure in groen uniforms was besig om bebloede stukke van die spoorlyn af te haal. Hy het aan Primo Levi gedink, wat 'n jaar in Auschwitz aangehou is en vyf en veertig jaar later selfmoord gepleeg het deur van die derde verdieping van sy woonstel in Milaan af te spring. Hy het Levi se *If this is a man* gelees en die gedig voor in die boek deels onthou.

"You who live safe
In your warm houses,
You who find, returning in the evening,
Hot food and friendly faces:
Consider if this is a man
Who works in the mud
Who does not know peace
Who fights for a scrap of bread
Who dies because of a yes or no.
Consider if this is a woman,
Without hair and without name
With no more strength to remember,
Her eyes empty and her womb cold
Like a frog in winter."

Hy het net een brief van Ilona gekry. Die posstempel was van 'n Londense voorstad, en sy het vertel van haar besoek aan Pole.
Sy het hulle huis probeer vind in die ou deel van Warskou, maar die straatuitleg was nou heeltemal anders. 'n Dag lank het sy tussen eenderse, grys woonstelblokke deur gedwaal, maar sy kon nie een merker kry om haar 'n aanduiding te gee van waar die huis kon gestaan het nie. Alles is platgeskiet of -geslaan en weer anders en eenselwig opgebou. Sy het lig op die grond getrap, maar die vibrasies van herinneringe kon sy glad nie herken nie.
Sy is per trein na die ooste van die land, waar sy na die oorblyfsels van Sobibor wou gaan kyk. Van haar familielede is daar aangehou. Daar was byna niks van die kamp oor nie. Die denneplantasie wat oor die vernietigde houtbarakke geplant is, het reeds meer as dertig voet hoog gestaan.
Die amulet het net halfpad gewerk, het die man gedink.

Hy kyk moeg op sy horlosie. Nog meer as 'n uur voordat hulle in Warskou aankom. Hy wonder of Ilona nog leef, hoe sy nou moet lyk.
Die stadige ritme van die trein laat hom weer half insluimer.

Hy sit op die oewer van 'n rivier wat bruin deur 'n groen landskap spoel. In die verte kan hy die torings van Krakau uitmaak en êrens agter die heuwels lê die dooie vleivlaktes van Katowice en Auschwitz.
Stadig verander die rivier. Die water vloei sterker en in die kolke kan hy duisende der duisende liggame sien wat soos grys robbe, ver van hulle

tuiswaters, op en af gespeel word deur die golwe. Hy stap met swaar voete nader en sien die maer liggame van mans, vrouens en kinders. Hulle ledemate lyk soepel, pap in die water. Van die lyke is sonder bene of arms, baie het kap- en steekwonde. Al die gesigte is weggeskroei en die ribbekaste is soos vate uitgeswel.
Die verste oewer van die rivier begin intuimel, die water word sissende vet en hy ruik verbrande vleis.
Uit die smeltende massa begin die figuur van 'n reusevrou gestalte aanneem. Sy sit regop in die kokende modder en slyk en kyk na hom. Hy sit yskoud, maar het geen vrees vir die bruin wese nie. In 'n sterk stem roep sy na die oorkant van die rivier. Hy verstaan wat sy sê, maar weet dat sy nie met hom praat nie, maar met 'n vrou van klip wat agter hom uittoring.
"Suster," roep die moddervrou, "weet jy hoeveel hulle al in my bed gegooi het? Dit is 'n gemors en ek is tot barstens toe vol, hoor! Wat de hel is nou weer aan die gang?"
"Niks buitengewoons nie!" skree die klipvrou terug. "Net die gewone dinge, die ou storie!"
Die moddervrou klap haar kake opmekaar. Dan begin sy lag, harder en harder en die klipvrou lag pynlik saam, diep uit haar harde maag.

Hulle is naby Warskou, weet die man wanneer hy wakkerskrik, die sweet uit sy oë vee en moeilik regop sit. Die lug is vuil van rook uit duisende skoorstene. In die gang hoor hy voete skuifel en bagasie wat rondgesleep word.
Hy haal sy tas van die boonste rak af en steek 'n sigaret op.
Die ou dame word stadig wakker. Sy vee oor haar gesig, glimlag en vra iets waarvan hy net "Warszawa" kan uitmaak. Hy knik sy kop bevestigend. Wanneer die trein by die stasie indreun, tel hy haar tasse vir haar af. Sy steek haar hand uit om die eerste tas te neem en haar wit mou skuif 'n stukkie van haar pols af weg. Vir 'n oomblik sien hy 'n blougrys merk aan die binnekant van haar arm, dan is dit weer weg.
"Dziekuje," sê sy, "dankie," en stap uit in die gang.

Die perron is volgepak. Hy wag dat die meeste mense eers afklim voordat hy in die gang in beweeg. Daar is iets wat hy vir die vrou moet vra, voel hy weer. Hy moet met haar praat, dalk net haar naam vra.
Hy kan haar hoed uitmaak tussen die skare mense voor hom en hy beur agterna met sy bagasie.
"Madame!" roep hy. "Please wait, madam!"
Sy stap aan. Hy probeer weer.
"Bitte warten, gnädige Frau!"
Sy huiwer vir 'n oomblik en draai half om. Hy beur voort, maar kan nie naby genoeg kom nie. Dit lyk of sy weer wil voortgaan en 'n algehele tamheid oorval hom.

Dan sien hy die ster-agtige amulet – of is dit 'n silwer hart? – wat aan die ketting om haar nek hang. Dit blink vir 'n oomblik en raak weer weg wanneer sy haar rug op hom draai en stadig vorentoe beweeg.
Hy bly staan en kyk hoe sy tussen die kolkende mense wegbeweeg en uit die stasiegebou verdwyn.
Hy sit sy tas en skouersak neer en vat aan sy nek en oor sy bors. Hy kan niks daar voel nie.
Daar lê nog 'n lang reis voor, dink hy, asof in 'n stadige, moeisame droom.

Elsa Nolte
M.E.R. en Alba Bouwer: Kanonisering en herkanonisering

Soos jy ... sien, het Drie Vertellings doodstil gestaan; ek dink ook nie dit sal meer veel opleef nie.
(M.E.R. aan haar dogter Anna Rothmann; 19 Februarie 1950)

Voordat 'n mens hoegenaamd die kanoniseringsgeskiedenis van M.E.R. kan beskryf, is dit nodig om 'n uitvoerige publikasieoorsig te gee, wat ek vervolgens wil doen: *Kinders van die Voortrek* (1920) wat later as *Die tweeling trek saam* (1960) heruitgegee is; *Die mieliedogter* (1921); *Die Sondagskind* (1922); *Hansie en die bessiekinders* (1922); *Drie sangspeletjies vir kinders* (1926); *Vanmelewe* (1926); *Die Sokka-boek* (1926); *Onweershoogte en ander verhale* (1927); *Die kammalanders* (1928); *Die oorwinnaar* (1929); *Stoute bengel* (1931); *Die armblanke-vraagstuk in Suid-Afrika: Verslag van die Carnegie-Kommissie*, deel V (1932); *Sokka se plaas* (1933); *Karlien en Kandas* (1933); *Jong dae* (1933); *Tant Alie van Transvaal* (vertaling uit die Nederlands) (1939); *Drie vertellings* (1944); *Na vaste gange* (1944); *Uit en tuis* (1946); *Oorlogsdagboek van 'n Transvaalse burger te velde,* 1900-1901 (1947); *Die eindelose waagstuk* (1948); *Die gewers* (1950); *So is onse maniere* (1965); *My beskeie deel* (1972).[1]

*****

M.E.R. het van haar debuut (*Kinders van die Voortrek*) gesê dat dit die boek naaste aan haar hart is (1972: 194). Eugène Marais het 'n gloeiende resensie in *Die Boervrou* van 1921 geskryf met die verskyning daarvan, waarin onder andere gesê word:

> "Die skryfster is hierin gelukkig dat haar heerlike boekie nie net in een rigting van nut sal wees nie. As kinderboek is dit uitmuntend vir huis- en skoolgebruik, en soos ek tevore gesê het, is daar min volwassenes wat dit sonder genot sal lees. Dit is te hope dat 'Kinders van die Voortrek' dadelik sy verskyning op ons skoolbanke sal maak" (M.E.R. 1982: 90).[2]

Ten spyte hiervan is M.E.R. nie dadelik opgeneem in die Afrikaanse prosakanon nie– selfs nie as skryfster van kinderboeke nie.
Dwarsdeur die twintiger- en dertigerjare is daar weinig aandag aan haar publikasies gegee. Daar bestaan byvoorbeeld, so ver ek kon vasstel, slegs vier tydgenootlike resensies oor *Onweershoogte en ander verhale*.[3 & 4]
Werke wat in die veertigerjare verskyn het, is wel uitvoeriger geresenseer, maar dikwels negatief.

M.S.B. Kritzinger (1944: 111-112) praat met betrekking tot *Na vaste gange* van "(d)ie boek (wat) te ver gerek (is) deurdat onderdele te uitvoerig behandel word en die mense in die roman (wat) te geïdealiseer (is)". Hy sluit af:

> "Die waarde van die boek as geheel lê meer in die opvoedkundig-sosiologiese eksperiment as in sy letterkundige verdienstes" (1944:112).

Uit en tuis kry egter 'n goeie ontvangs soos blyk onder andere uit die bespreking van Elisabeth Eybers in *Die Huisgenoot* van 10 Januarie 1947 waarin daar gepraat word van "die sensitiewe waarneming ... die teer humor en die frisse geestigheid ..."
P.C. Schoonees oordeel in 1949 ook veel gunstiger oor *Die eindelose waagstuk* as Kritzinger oor *Na vaste gange* as hy tot die volgende slotsom kom:

> "Dis 'n boek wat ons op haas elke bladsy diep laat nadink omdat ons daarin hoor die ontroerende stem van iemand wat uit rype lewenservaring kostelike wysheid meedeel" (1949:23).

Oor *Drie vertellings* (wat ek vir die laaste gehou het, aangesien dit die teks is waarby ek my uiteindelik gaan bepaal) skryf L.C. Bruwer (145: 87-88) tien reëls onder andere van "(d)ie drie goedversorgde verhale van M.E.R. (wat) die bekoring (het) van ou-ou kosbaarhede wat met groot piëteit en stille liefde gehanteer word".
'n Belangrike gebeurtenis, myns insiens, is Dekker se resensie (twee en 'n half kolomme) in *Die Huisgenoot* van 27 April 1945. Dit is (so lyk dit vir my) die eerste redelik omvangryke resensie oor die werk van M.E.R. in die veertigerjare. Miskien nie so omvangryk wat lengte betref nie, maar wel belangrik omdat dit die eerste **literêre** resensie is, dit wil sê omdat die vertellings nie net gelees is as "wysheidsliteratuur" nie (vergelyk resensies soos dié van Bruwer en Schoonees).
Ten spyte van die gunstiger resensies sou 'n mens tog nie van haar kan praat as 'n gekanoniseerde skryfster in 1947 nie. Die literatuur-historici meld almal dat sy in dié tyd nie na waarde geskat is nie, vergelyk Dekker (1945),[5] Antonissen (1965: 145) en Kannemeyer (1983:5).
Die vraag is nou: waarom die miskenning? Die kritiek het al verskeie redes aangevoer. Dekker opper in die genoemde artikel (1975: 39) die volgende moontlikheid as hy oor die verskyning van *Onweershoogte en ander verhale* sê:

> "Die kritiek van daardie dae het in sy vreugde oor *Die meulenaar, Ampie* en Sangiro nouliks opgemerk dat ook in hierdie eenvoudige verhale groei te bespeur was, dat daarin 'n innige menslike, interessante persoonlikheid tot openbaring kom. Moet ons dit verklaar uit die afwesigheid van bewuste literêre strewe en allure?"

Ook Nienaber-Luitingh skryf vanuit 'n agternaperspektief oor dié miskenning as sy onder andere (en 'n mens hoef hoegenaamd nie met haar saam te

stem nie) wys op M.E.R. se "gebrek aan konsentrasie op die hooftema en 'n planloosheid in die opbou van haar vertellings" (1957: 80)[6] waardeur sy die leser verloor.
Dat M.E.R. in die begin van die vyftigerjare min lesers gehad het, is duidelik uit 'n brief aan haar dogter gedateer 19 Februarie 1950:

> "... Ja, van Nas. Pers. my tjek gekry £60!!! A blow. D.w.s. my inkomste uit boeke vir 1949 was £100. Al troos is dat ek nie ink-belasting betaal nie. Nou, as dit net nie onder daardie merk daal nie, sien ek kans om onbesorg te lewe. Soos jy hier agterop sien, het *Drie vertellings* doodstil gestaan; ek dink ook nie dit sal meer veel opleef nie. Van *Vaste gange* een eksemplaar verkoop. Die kinderboeke het 'n bietjie beter gegaan, ook *Uit en tuis* (311) verkoop. Dit spyt my oor *Eindelose W.* Dit behoort beter te verkoop; maar Nas. Pers het hoegenaamd geen moeite daartoe gedoen nie. (1976: 41).[7]

En tog het daar reeds in 1948 'n wending gekom met die verskyning van *Die hol krans* in *Standpunte,* jg. 3, nr. 1.[8] Dit was die eerste verhaal wat in dié blad verskyn het en is vergesel van 'n redaksionele nota wat ek volledig aanhaal:

> "Die aandag van ons lesers word spesiaal gevestig op die verhaal *Die hol krans* van M.E.R. in hierdie uitgawe. Dit is die eerste keer dat *Standpunte* 'n kortverhaal publiseer en ons is besonder dank aan die skryfster verskuldig dat sy hierdie in baie opsigte uitmuntende bydrae aan ons afgestaan het. Dit is vir ons 'n eer om dit te kan publiseer, nie alleen omdat dit goed geskryf en ons blad in alle opsigte waardig is nie, maar ook omdat ons langs dié weg hulde kan bring aan 'n skryfster wie se werk in die verlede miskien nog nie die waardering gevind het waarop dit geregtig is nie. Geheel en al sonder pretensie, met 'n ontroerende eenvoud van taal en suiwerheid van gevoel, het M.E.R. gedurende die afgelope jare in toenemende mate die aandag getrek" (Louw 1948: 74).

Voeg hierby die verskyning van *Die gewers* in 1950 asook die verskyning van prof. G. Dekker en Boerneef se huldigingsartikels in *Die Huisgenoot* op 1 September 1950 met M.E.R. se vyf en sewentigste verjaarsdag (28 Augustus) en die bespreking van Meyer de Villiers van *Die gewers* in *Ons Eie Boek* óók in September 1950 en die prentjie lyk heelwat anders.
Al drie bogenoemde kritici swaai M.E.R. lof toe en al drie die besprekings/artikels was daarop ingestem om M.E.R. meer bekend te stel aan 'n groter leserspubliek.
Afgesien van hierdie drie baie positiewe artikels[9 & 10] waar die kwaliteit en fasetrykheid van haar werk baie duidelik belig word, het daar in 1950 nog 'n baie belangrike gebeurtenis plaasgevind. M.E.R. het naamlik by die Universiteit van Stellenbosch 'n eredoktorsgraad gekry vir haar sosiale werk.
In 1951 word 'n eredoktorsgraad van die Universiteit van Kaapstad aan haar toegeken vir haar "letterkundige geskrifte" (Kannemeyer 1938: 6). Hierdie eerbetoon het sy met groot aarseling en na heelwat oorreding aan die kant van J. du P. Scholtz, D.J. Opperman, Boerneef en Anna Rothmann

aanvaar (Scholtz 1979: 56).
M.E.R. het byvoorbeeld aanvanklik aan Scholtz geskryf:

> "So verslae as ek darem was toe ek vanmôre jou brief kry! Ongelukkig het ek die registrateur s'n eerste oopgemaak. Stellenbosch se aanbod het ook uit die blou lug geval; maar daaroor voel ek anders as oor die D.Litt. Ag, kind, nee; ek het daar nie plesier in nie, omdat ek meen julle maak 'n fout. Wees nou nie ontevrede met my nie, hoor eers wat ek sê ... Maar D. Litt! Nee ...." (Scholtz 1979: 54).

Wat haar uiteindelik van mening laat verander het, is Opperman se argument dat die Afrikaanse prosa in 'n "gesonde rigting" moet groei, weg van die "kunsmatigheid af en dat haar werk in dié opsig 'n groot bydrae gelewer het" (Scholtz 1979: 56).
So is "een van die beste Afrikaanse prosaskrywers van die afgelope dertig jaar" paslik deur haar Alma Mater bekroon (*Tydskrif vir Geesteswetenskappe* 1975: 156).
In 1953 ontvang sy die Hertzogprys vir Prosa van die Suid-Afrikaanse Akademie vir Wetenskap en Kuns.
In hierdie tyd het die verkope van haar boeke ook gestyg, soos blyk uit 'n brief aan haar dogter gedateer 6 Augustus 1953 waar sy haar geldsake aan dié uitspel en skryf dat sy nog £60 vir *Die eindelose waagstuk* moet kry (M.E.R. 1976: 70).[11]
Op 23 Mei 1954 lyk dinge tog nie so sleg nie en sy skryf dat sy alles tesaam van *Oorlogsdagboek* 766 verkoop het, van *Vaste gange* 454, van *Jong dae* 797 en van *Die eindelose waagstuk* 475 (uitverkoop!) (1976: 81-82). Tog meld sy dat dié boeke op die dodelys gekom het omdat "hulle ... die rakke belaai wat vir nuwe boeke nodig is ..." (M.E.R. 1976: 70).
Belangstelling het toegeneem en 'n verdere belangrike gebeurtenis in die vyftigerjare is die verskyning van *Kwartet* in 1957[12] waar M.E.R. baie goeie resensies gekry het (vergelyk Lindenberg (1985) en Louw (1958a)).
Met haar 82ste verjaarsdag (1959) beveel W.E.G. Louw haar aan in 'n *Burger*-artikel: "Wat om te lees" (28 Augustus 1959) en verwys hy na haar prosa "so fyn, so gevoelig, maar terselfdertyd so sober en sonder enige mooidoenery, dat dit eintlik as model beskou kan word van hóé 'n mens in Afrikaans moet skrywe". Verder bestempel hy "Die hol krans" as 'n pragverhaal ... en miskien een van die beste wat in ons taal geskryf is. Ten slotte moedig hy moontlike lesers só aan:

> "... lees *Onweershoogte* ... maar lees bowenal *Drie vertellings, Uit en tuis* en *Die gewers.* U sal vir u 'n skat in die hemel weglê!" (1959).

In dieselfde jaar, eweneens op haar 82ste verjaardag, bring L.W. Hiemstra 'n bydrae in *Die Huisgenoot.* Hierin gee hy enersyds sy persoonlike herinneringe oor haar eerste bydraes in *Die Boervrou* en haar aanstelling as die redaktrise van *Die Burger* se Vroueafdeling.

Andersyds wys ook hy sekere kenmerke van haar prosa uit: werklikheidsgerigtheid, noukeurige waarneming; noukeurige weergawe en die "pretensielose eenvoud" (1959: 35).
Aan die einde van die vyftigerjare is M.E.R. tog dan 'n gekanoniseerde skryfster in Afrikaans alhoewel daar nog steeds "kennis gemaak moet word".
Die "kennismaking" is voortgesit in die jare Sestig en van die belangrikste gebeurtenisse was sekerlik die verskyning van *So is onse maniere* (1965), die hoorbeeld van Elize Botha wat kort na M.E.R. se negentigste verjaarsdag uitgesaai is (1965) asook die gesprek wat eersgenoemde met M.E.R. gehad het en wat op 12 September 1967 oor die radio gehoor kon word.
Na die voltooiing van hierdie artikel het prof. Botha my meegedeel dat sy betrokke was by die maak van 'n kleurfilm oor M.E.R. in 1969 wat later as 'n toetsuitsending in 1975 met M.E.R. se eeufees gebeeldsaai is.
In die jare Sewentig was dit die hoogtepunt. Dit was die era van die huldigingsartikels, die grootse *My beskeie deel* (1975), die aangrypende hoorbeeld "Die wêreld van M.E.R." deur Elize Botha wat op 28 Augustus 1975 uitgesaai is en die bloemlesing, *M.E.R. van naby gesien* (1975) ingelei en saamgestel eweneens deur Elize Botha: almal publikasies of uitsendings wat 'n kanoniserende invloed gehad het.
Wat huldigingsartikels betref, is daar byvoorbeeld M.E.R. se gesprek met Alba Bouwer in *Die Huisgenoot* van 11 September 1970 oor enkele hoogtepunte in haar openbare lewe. Verder is daar die lang artikel van Elize Botha in *Lantern* van Maart 1971 wat 'n pragtige oorsig gee van M.E.R. en wat deur fyn ontleding van die verhaal "Goedgeluk" *(Onweershoogte en ander verhale)* sekere kritiek (vergelyk Nienaber-Luitingh) teen M.E.R. weerlê. Sy (Elize Botha) toon naamlik aan hoe die onderdele van die verhaal mekaar balanseer en hoe elke klein onderafdeling noodsaaklik is vir die ontplooiing van die verhaal tot sy uiterste konsekwensies.[13]
En toe die verskyning van *My beskeie deel* in Desember 1972 wat in die sewentigerjare een van dié gebeurtenisse in die Afrikaanse letterkunde was. Die boek het groot publisiteit en uitstekende resensies gekry (Aucamp (1972), Nolte (1972) en Van der Walt (1972), maar word die uitvoerigste bespreek deur Elize Botha in *Tydskrif vir Geesteswetenskappe* ("Prosakroniek") van Junie 1973. Hierdie bespreking is later gedeeltelik herdruk in *Die Afrikaanse literatuur sedert Sestig* (1980) en het M.E.R. onvervreembaar gevestig as 'n gekanoniseerde skrywer.
In haar bespreking wys Elize Botha op die besondere feite rondom dié uitsonderlike publikasie (die feit, onder andere, dat dit geskryf is tussen M.E.R. se 75ste en 95ste lewensjare), die lewenswysheid daarin vervat, maar ook die feit dat ons hier met 'n "beoefenaar van die *skrywersambag* te doen het" (1980: 505; Botha se kursivering).
Botha verwys in dié verband, onder andere, na die bou (1980: 505), die

dramatisering (1980: 505), die vertellersfiguur (1980: 507) en in watter mate gegewens in *My beskeie deel* as grondstof dien vir ander vertellings, en die "vermoë om verskillende lewenservarings om te vorm tot 'n nuwe sinvolle samehang ..." (1980: 508).
'n Ryk boek wat die verbeelding van mense aangegryp het, selfs toe daar nog net stukke in die *Sarie* verskyn het.
Dié boek het ook baie goed verkoop: die eerste druk van Desember 1972 was 'n oplaag van 4 064; die tweede druk van November 1973 was 'n oplaag van 2 558; die derde druk van Mei 1976 was 'n oplaag van 2 933. Hierdie druk is uit voorraad in Maart 1985 en geen vierde druk volg nie.[14 & 15]
Wat die hoorbeeld betref, was die reaksie van luisteraars oorweldigend soos blyk uit die briewe van gelukwensing in prof. Botha se persoonlike besit. Dit was 'n program waarvan daar in *Die Vaderland* van 1 September 1975 gesê is:

> "Die hoogtepunt van die week – trouens, 'n hoogtepunt van die afgelope jaar – was 'Die wêreld van M.E.R.' ...
> "Dr. Elize Botha het 'n reuse-taak verrig en die eindproduk was 'n meesterstuk ..." (Anoniem).

In hierdie goue sewentigerjare verskyn nog vier belangrike publikasies wat vir enige M.E.R.-student onontbeerlik is – en wat gekoppel kan word aan haar eeufees: *M.E.R. 100* (1975),[16] *Familiegesprek. Briewe aan haar dogter* (1976), *'n Kosbare erfenis. Briewe 1916-1975* (1977) en *Oor skilders en skrywers* van J. du P. Scholtz. (1979).
In al vier van bogenoemde gevalle word daar waardevolle inligting gegee oor M.E.R. se siening en evaluering van haar eie werk, haar skatting en interpretasie van 'n ander s'n, haar reaksie op kritiek (op 'n ander en op haar eie werk),[17] haar siening van literêre en ander gebeurtenisse rondom haar. Ook die aansporing wat mense soos haar dogter, I.D. du Plessis en Canis Scholtz vir haar was, kom herhaaldelik ter sprake.
Soos reeds genoem het die tagtigerjare 'n afname van verkope vir *My beskeie deel* gebring. Dit is simptomaties van M.E.R.-studies in die algemeen. Slegs een studie het in die tyd verskyn en dit is 'n M.A.-verhandeling van W. Streicher getitel *Die prosa van M.E.R. in sosiokulturele konteks* onder leiding van prof. Elize Botha.
Die gebrek aan belangstelling geld ook maar in die negentigerjare tot dusver. Geen studie het in dié tyd verskyn nie. Sou 'n mens kon praat van dekanonisering?

****

Toe Alba Bouwer se *Stories van Rivierplaas* (1955) gereed was vir publikasie het sy vir M.E.R. gevra om 'n "Voorwoordjie" vir haar te skryf wat M.E.R. toe ook gedoen het wat reeds van *Stories van Rivierplaas* iets besonders

sou maak. Sy was duidelik ingenome daarmee soos ook blyk uit 'n gesprek wat sy met Alba Bouwer gevoer het nog voor die boek pers toe is:

> "Jy het raak gesien en goed geteken. Nee ek dink dit moet uitgegee word. Maar vir wat bring jy nou die storie van die towertapyt in? Dis so 'n ou Engelse namaaksel!" (Bouwer in Aucamp e.a. 1975: 31).

Alba Bouwer is dan ook spoedig gekanoniseer as een van dié skryfsters van kinderboeke in Afrikaans. Uit haar pen het verskyn: *Stories van Rivierplaas, Nuwe stories van Rivierplaas* (1956), *Abdoltjie* (1958), *Katrientjie van Keerweder* (1961), *Stories van Ruyswyck* (1963), *Stories van Bergplaas* (1963), *Dirkie van Driekuil* (1966), *'n Hennetjie met kuikens* (1971) en *Jenkel dienkel* (1980). *Vlieg, swaeltjie, vlieg ver* (1983) is bekroon met die M.E.R.-prys vir Jeuglektuur (1984), en vereer met die C.P. Hoogenhout-toekenning vir die beste Afrikaanse kinderboek (1984).
Sy is van meet af aan positief geëvalueer en in 'n toenemende mate deur Lategan (1955), Antonissen (1957), Snijman (1957), Louw (1958b), Cloete (1959) en Lategan (1961).
Stories van Ruyswyck het miskien die meeste kritiek gekry onder andere van Truter (1963) en Aucamp (1963), maar niks kon eintlik afbreuk doen aan Alba Bouwer se status nie. Ook in die akademiese literatuur geniet sy hoë aansien. Elsabé Steenberg (1974: 49) bestempel haar werk as "van die beste kinderliteratuur ... wat in ons taal bestaan" en daarom is haar werk bekroon met die Scheepersprys vir Jeuglektuur en die C.P. Hoogenhout-toekenning.
Selfs werke wat sy onder die skuilnaam van Magriet Coetzee geskryf het, het gunstige resensies gekry: *Gebede van 'n vrou* (1973), *Nuwe gebede van 'n vrou* (1976) en *Aand van die lewe* (1982).
Toe *Die afdraand van die dag is kil* in 1992 verskyn, het Alba Bouwer wel deeglik 'n plek gehad in die groot panorama van die Afrikaanse letterkunde. Hierdie eerste roman vir volwassenes is baie gunstig begroet. In die resensies is vir my veral twee sake opvallend. Byna alle resensente open hulle besprekings met verwysings na haar kinderboeke: Aucamp (1992), Hambidge (1992), Nieuwoudt (1992), Victor (1992) en Wybenga (1992). Rachelle Greeff se inleidingsparagraaf is in dié verband miskien die bekendste:

> "Die gelukkiges van my geslag het grootgeword op Maltabella, lewertraan en 'n gekookte bord kos twee maal per dag. Plus Rakkertjie Rob, Saartjie, Trompie, die Maasdorp-boeke, Anne of Green Gables, Niels Holgerson ... En Alba Bouwer" (1993: 98).

Die tweede saak van belang is dat die naam van M.E.R. dikwels in die resensies voorkom. Hambidge maak onder andere die volgende opmerking:

> "Dit behoort tot 'n genre van volkskuns wat M.E.R., Con Viljee en ander memorabel gemaak het ..." (1992).

In haar gesprek met Rachelle Greeff word daar ook gesê:

> "Sy (Alba Bouwer-E.N.) onderskryf wat haar goeie ou vriendin M.E.R. (van wie sy waarskynlik die grootste 'dissipel' is) by geleentheid vir haar gesê het: 'My kind, ek is seker dom maar ek kan net skryf oor mense wat ek iewers geken het'" (1993: 99).

Maar dit is Hennie Aucamp wat verskeie raakpunte tussen M.E.R. en Alba Bouwer uitwys: hulle behoort albei tot 'n prosatradisie in Afrikaans "wat gekenmerk word deur 'n veredelde gebruik van die volkstaal" (1992), albei was feministe en dus "'modern'" (1992). Hy verwys verder na "Die plig" van M.E.R. waar hy dit het oor die geboortetoneel in *Die afdraand van die dag is kil* en laastens trek hy 'n direkte verband tussen Bouwer se boek en "Kato; en Martjie" as hy sê:

> "Daar is 'n subtiele spanning tussen die susters, wat 'Kato; en Martjie' van M.E.R. oproep ...." (Aucamp 1992).

Nie "Kato; en Martjie" nie, sou ek wou sê, maar eerder "Die susters".
Waar twee tekste saam gelees word om 'n kanoniseringsgeskiedenis te beskryf, moet daar, om mee te begin, een of ander verwantskap of raakpunt tussen die twee tekste wees. Dit is inderdaad die geval met "Die susters" en *Die afdraand van die dag is kil.*
Die verhaalgebeure wat M.E.R. in die werklikheid gekry het, gee sy self só in 'n brief aan haar dogter weer:

> "Hier by die huis kom ek op so 'n snaakse sterfgeval af: twee ou tantes, aangetroude famielie (sic), het saam gewoon lang jare, een ongetroud, die ander 'n weduwee. Die eerste het 81 jaar geword en is verlede week dood, was jare lank lydende en 'n verskriklik onvergenoegde en suur en dwaas mens. Die ander, die ou weduwee, is nou 87. Sy het altyd die jonger een moes bedien; was van 'n besonder soet, groothartige aard, en 'n uitstekende huisvrou, een van die ou soort.
> "Die sieklike, suur, nare ou Tant Kotie sterf toe verlede week; en ou Tant Betta, wat so al die jare onder haar gebuk gegaan het, sterf nou van verdriet! so sê die dokter vir my vanmiddag. Tant Betta was heeltemal gesond nieteenstaande haar hoë ouderdom; verlede week toe ek haar gaan groet het, vertel sy my nog hoe sy haar kossies en haar vriende se geselskap geniet. En toe die dokter haar moes vertel Kotie gaan sterf, gaan sy 'n uur daarna op haar bed lê; dis 5 dae gelede. Sy het nie meer die suster in die ander kamer gesien nie, en sy het in die 5 dae uitgeteer tot 'n geraamte; die dokter sê sy het seker 20 lb. gewig verloor.
> "Arme ou Tant Betta. Maar is dit nie wonderlik nie" (M.E.R. 1977 24).[18]

Ook Alba Bouwer gee 'n "familiegeskiedenis" weer en bou haar verhaal op gegewens uit die werklikheid (en in die verband onderskryf sy wat M.E.R. gesê het:

> "Die twee hoofkarakters, die susters Bettie en Marie, is geskool op haar eie ma, Bertha, en haar eie Ant Maggie. Twee mense met wie sy baie kontak gehad het tot met hul dood.
> "'Ek moes oor hulle skryf; ek het hulle so gemis'" (Greeff 1993).

Die verhaalgegewens en verhaalverloop is dieselfde. In beide gevalle gaan dit om die lewensloop van twee susters wat uitloop op die dood. Selfs die sentrale metafoor in die tekste is dieselfde, naamlik om die lewe te sien as 'n lang pad waarlangs gereis word.
Om egter op grond van hierdie gegewens te praat van herkanonisering deur intertekstualiteit, sou darem te simplisties wees.
As 'n mens die twee tekste egter sou vergelyk en kan aantoon dat die tekste se eendersheid en tegelykertyd hulle andersheid deur so 'n vergelyking geaksentueer word, kant 'n mens begin praat van herkanonisering. Dan word die leser as 't ware gedwing[19] om albei tekste opnuut te bekyk, en word die gesprek met die ouer werk weer hervat en word die nuwe gesprek rondom die ouer en die nuwer werk genuanseerder en ryker geskakeer.
Ek bekyk vervolgens die twee tekste afsonderlik en sal daarna probeer aantoon hoe die twee tekste mekaar aanvul, belig en afrond.
As 'n mens "Die susters" sou wou parafraseer sou jy die vertelling in vier stadia kon fragmenteer. Eerstens is daar die jongmeisiejare. Die gesin waarin die susters grootgeword het, was op 'n plaas woonagtig. Daar was 'n hele aantal kinders, hoewel die seuns min aandag in die vertelling kry, behalwe Boetie Sarel wat later vir die oorlewing van die susters baie belangrik is. Die dogters was Hansie, Helena en Hettie.
'n Belangrike gebeurtenis in hierdie fase was 'n agteruitgang in die boerdery met die noodwendige "oorgang van welstand na besuiniging" (M.E.R. 1948: 3). Dit het meegebring dat die familie se dogters harder moes werk en met minder tevrede moes wees.
Hansie en Helena het hierdie toestand blymoedig verdra, maar vir Hettie "het die verarming lewenslank 'n grief gebly" (M.E.R. 1984: 3). Hier reeds word die verskil tussen die susters geartikuleer. Hansie sterf met die geboorte van haar eerste kind, en as Helena in die veertig is en Hettie vyf-en-dertig sterf albei ouers binne 'n paar jaar van mekaar. En hiermee breek fase twee aan.
Sarel het die lot van sy twee susters op hom geneem, 'n huis in die dorp gehuur en gemeubileer vir 'n losieshuis wat deur Helena en Hettie bestuur sou word. Die onderneming was redelik (?) geslaagd. Helena was verantwoordelik vir die etes en die huishouding en Hettie moes as bestuurderes die groot hoeveelheid kantgoedjies keurig in orde hou, Engels praat as dit nodig was en die geldsake hanteer.
Toe die onderneming nie so 'n sukses blyk te wees nie, het tant Hettie die inkomste probeer aanvul met kleremaak. Hierdeur het sy Helena duidelik laat voel dat sy wat Hettie is die swaarste verantwoordelikheid dra. Sy het ook uiteindelik siek geword en moes vir 'n operasie Kaap toe.
In dié tyd het Helena 'n huweliksaansoek gekry wat sy nog besig was om te oorweeg toe hulle die tyding kry van Sarel se oorlye.
Helena aanvaar die huweliksaansoek van oom Thomas en trek plaas toe.

'n Nuwe fase (drie) het aangebreek.
Miskien moet ek in hierdie stadium iets sê oor die susters se finansiële situasie. Broer Sarel het vir die susters die rente op 'n som geld nagelaat wat sou neerkom op £10 per maand. Dit behoort onvervreembaar aan *albei!* Oom Thomas, Helena se man,het vir Helena as bruidskat belowe 'n erf op die dorp met 'n goeie huis daarop en 'n bedrag van £500.
Met haar troue het Helena die beloofde huis gekry. Hettie kon daarin woon en Helena het vir die eerste keer in haar lewe vry gevoel van die dwingeland van haar suster:

> "... dat sy hierdie keer die vrywillige afstand van haar deel van die erflating (Sarel se £10 - E.N.) die gewer en skenker sou wees aan Hettie, en nie Hettie aan haar nie" (M.E.R. 1948: 21).

Ek mag net in hierdie stadium meld dat Helena deur haar huwelik met oom Thomas een groot wins gekry het, en dit was oom Thomas se dogter Susara.
Fase drie strek oor twintig jaar en behels die huweliksjare van Helena wat "goeie jare vir haar (was)" (M.E.R. 1948: 21-22). En ook vir Hettie was die jare gelukkig (M.E.R. 1948: 23-24).
Met die dood van Helena se man breek die laaste en moeilikste fase aan. Helena moes terug dorp toe na die huis wat hare was (alhoewel Hettie dit glad nie so ingesien het nie) en met £2-10 maandelikse rente op haar geld. Die susters se gesamentlike inkomste was dus £12-10, alhoewel Hettie Sarel se £10 pond as hare uitsluitlik beskou het.
Hettie was om verskeie redes gegrief en het Helena skuldig laat voel. Die verteller sê:

> "Hettie se oortuiging van veronreg te wees, wat nooit uiting gekry het behalwe in onvergenoegdheid nie, het ook nie verminder nie, en die spanning tussen die twee het soms waarlik byna na 'n breuk oorgegaan. Nooit het dit egter in die werklikheid so ver gekom nie, en elkeen het aangegaan dag ná dag, nader aan 'n uiteindelike uitputting" M.E.R. 1948: 29).

Toe kom die einde.
Tant Helena en tant Hettie was siek. Helena had swaar verkoue en Hettie was sterwend. Van hierdie feit was tant Helena heeltemal onbewus en hulle moes haar (Hettie se) uiteindelike dood by Helena tuisbring deur die kis voor haar venster verby te dra. Vyf dae daarna het Helena ook gesterf. Die verklaring van die dokter:

> "'Ja-nee; maar ek het dit al voorheen teengekom. Getroude mense. Geleef soos kat en hond. En toe die een sterf, slaan dit die ander ook totaal weg. 'n Mens kan dink – ná so 'n geweldige spanning, oor jare, die onverwagte verslapping. Die een sak in mekaar; maar die ander slaan ook dan om ...'" (M.E.R. 1948: 41).

Interessant wat hierdie intrige betref, is die eenheidskeppende funksie van die eerste twee paragrawe wat met behulp van asteriske van die res van die vertelling geskei word. Hierin word die padbeeld aan die orde gestel:

"Van opsy gesien, loop die lewe van 'n mens soms soos 'n reguit pad oor 'n vlakte, gebaan en bruikbaar, gelyk en sonder draaie; die oog van die toeskouer kan dit volg sonder om iets meer daaraan te merk. Maar was dit moontlik vir hierdie toeskouer om self daardie lewe te leef wat hy so beskou, sou hy miskien vind dat wat as 'n gelyk vlakte voorgekom het, werklik 'n lang opdraand was, des te vermoeiender deur sy gestadigheid" (M.E.R. 1948: 1).

Hierdie eerste metafoor berei ook die weg vir die tweede paragraaf waar Helena en Hettie se uiteenlopende koerse geartikuleer word:

"Interessant genoeg, omdat Hettie se lewe in sy loop langs dié van Helena miskien meer die oog getref het, terwyl Helena weens haar min-eisende aard onopgemerk gewandel het, is dit nou net anders om: Helena se koers in sy oop gang gee die gevoel van vordering en wek die belangstelling; Hettie se gang is moeilik om te volg en te verstaan" (M.E.R. 1948: 1).[20]

Hierdeur word die groot verskil tussen die twee susters aan die orde gestel – 'n verskil wat gelei het tot 'n gegriefde onvergenoegdheid, bitterheid en 'n "ysingwekkende oorheersing" (Botha 1975: 6) van Hettie oor Helena.
Die padbeeld lê ook nie verder onontgonne in die teks nie. Dit kom byvoorbeeld elke keer ter sprake as 'n nuwe gebeurlikheid die susters tref. As Hettie 'n operasie moet ondergaan, Helena 'n huweliksaansoek kry en Sarel te sterwe kom is dit 'n "onvoorsiene *draai*" (en) .... 'n onverbiddelike *wegwyser*" (M.E.R. 1948: 20; my kursivering). In die twintig jaar wat die susters hulle eie koerse gaan, vind hulle geluk in die *moeisame tog* deur die lewe (M.E.R. 1948: 27; my kursivering). Maar na oom Thomas se dood as die susters weer saam moet woon, bring dit hulle "op die rand van 'n *afgrond*" (M.E.R. 1948: 27; my kursivering) wat rampspoed beteken.
Uiteindelik sterf tant Hettie, vir haar die afgrondelike einde van die reis, as haar kis verby tant Helena se venster gedra word.
Maar ook tant Helena stort oor die afgrond want "(d)aarna ... (dit is na Hettie se dood – E.N.) het tant Helena nie meer na iemand of iets buitekant haar terug gekeer nie" (M.E.R. 1948: 44).
Belangrik vir my doel, is die woord "afgrond" (M.E.R. 1948: 27) wat M.E.R. gebruik teenoor Alba Bouwer se "afdraand" in die titel *Die afdraand van die dag is kil*.[21]
Ook in laasgenoemde verhaal speel die reisbeeld deur.
Die boek open reeds met 'n droomtreinreis na die verlede – Bergkloof.
Ook hierdie verhaal kan in fases gelees word en is eweneens die verhaal van twee susters: Bettie en Marie.
Die eerste fase is die Bergkloofse jare – 'n tyd van gulheid en geluk op 'n Bolandse wingerdplaas, tot die moeder se dood aan bloeding en die huwelik van die pa met ma Ella.
In die tweede fase handel dit veral oor Bettie: haar onderwyservaring in die Vrystaat, haar huwelik met Fritz, die geboorte van hulle dogtertjie, Liesbet, en Fritz se dood agtien maande later. Dan volg haar tweede huwelik met Gert Jansen, die geboorte van haar seuntjie en Gert se dood ses jaar

later as hy van die windpomp afval.
Van die volgende twee fases, dit wil sê, van die tyd toe Bettie en Marie ná Gert se dood op Bergkloof gebly het en toe hulle weer van daar in 'n dorpshuis gewoon het, hoor ons baie min. Die klem val dan op die laaste fases (die afdraand): die verhuising ouetehuis, "Huis Lourens", en laastens na die siekeboeg, "Sorgvry", toe. Ook dié verhaal loop uit op die dood van albei susters.
Sake wat in die intrige baie vlugtig ter sprake kom, maar wat myns insiens baie belangrik is, is die moeilike tyd wat veral Bettie onder haar stiefma gehad het en Marie se mislukte verhouding met 'n predikant. Sy is toe nooit getroud nie en gevolglik kinderloos. Vandaar haar gehegtheid aan Bettie se Liesbet – iets wat die susters se verhouding van tyd tot tyd vertroebel het.
Die idee dat die lewe 'n pad is waarlangs gereis word, word kernagtig saamgevat deur Bettie:

> "'My ganse lewe was afskeid en versit,' sê Bettie. 'Ek is elke paar jaar losgeruk om my weer op 'n ander plek by ander mense aan te pas.' Sy bly 'n rukkie stil. 'As ek so terugdink, wonder ek hoe ek nog behoue reis gemaak het'" (Bouwer 1992: 9).[22]

Die laaste afdeling van die boek sluit duidelik by die titel aan en heet "Afdraand" en Marie se einde van die reis word troosryk só saamgevat deur Bettie (sy praat met Liesbet):

> "'Nou rus jou Ant Marie tussen Bergkloof se mense waar sy so graag wou wees. So kom ons darem almal uiteindelik weer *tuis*'" (Bouwer 1992: 148; my kursivering).

En ook Bettie maak die oortog,

> "'Donker tonnel,' sê sy. 'So geworstel.' Sy bly stil en sug: 'Toe lig, groot lig. Amper daar ...'" (Bouwer 1992: 180).

As sy "daar" kom, is die laaste afdraand van die reis voltooi.
In beide verhale gaan dit dus om die lewensreise van twee susters wat kort na mekaar sterf.
Maar by die ooreenkomste is daar ook groot verskille. Dit word reeds geartikuleer deur die "afdraand" wat 'n geleidelikheid impliseer en die "afgrond" wat daarenteen 'n onbeheerbare tot-niet-gaan suggereer. Hierop kom ek later terug.
'n Tweede saak wat in albei tekste beeldend betrek word, is die probleem van menslike beskutting. As Hettie en Helena haweloos is na hulle ouers se dood, het Broer Sarel opgetree "en die twee *toegedek* met 'n ouerlike gesag waarsonder hulle tog so *kaal en nakend* sou gevoel het" (M.E.R. 1948: 5; my kursivering).
En as tant Helena van tant Hettie se dood hoor en haar kis sien, word sy beetgepak deur 'n vernietigende angs wat later "na binne ingeslaan (het)"

(M.E.R. 1948: 44) en wat vyf dae later haar eie dood beteken. Geestelik totaal onbeskut sterf sy en selfs Susara se aanwesigheid kon niks verander nie.
Ook die susters in *Die afdraand van die dag is kil* ken 'n beklemmende angs – aanvanklik in 'n droom soos dié van Marie aan die begin van die boek.
Hier nog maar 'n droom. Maar namate die susters verder vorder op die afdraand, kry ons toenemend die angsmomente soos wanneer die verswakte Marie se kamermaat, mev. Nelson, sterf en Marie onbedaarlik huil oor eensaamheid en ellende "en die vrees vir die swart afgrond wat so naby haar oopgegaan het" (Bouwer 1992: 104). Vergelyk ook Bettie se trane op bl. 161.
Vrees, eensaamheid en angs tot die dood toe. Maar as beide susters sterf, is dit met 'n blye herkenning en lig wat die sterftes transendeer (vergelyk bl. 145 waar Marie sterf "asof sy iemand sien, ... en met blydskap herken ...").
In dié opsig is daar dus 'n duidelike verskil tussen "Die susters" en *Die afdraand van die dag is kil* wat geartikuleer word deur die "afgrond"- en "afdraand" -beelde. Hettie sterf liefdeloos en Helena stort oor die afgrond en sterf desolaat en sonder troos,[23] terwyl die susters in *Die afdraand van die dag is kil* hulle einde vind in 'n verlossende, genadige dood.
Hierdie verskil tussen die verhale word geaksentueer deur, wat ek die armoedsituasies en armoedsbeelde noem.
In M.E.R. se "Die susters" word dit herhaaldelik beklemtoon dat die susters dit hoegenaamd nie breed gehad het nie. Vir Hettie het "die verarming (van haar ouers) lewenslank 'n grief gebly" (M.E.R. 1948: 3) en na oom Thomas se dood het sy so ver gegaan om by 'n broerskind regsadvies in te win oor Sarel se £10. Die broerskind het die probleem ontduik en "dit het in Hettie se siel gebly en daar ... 'n kankergewas afgegee" (M.E.R. 1948: 28-29).
Al sou dit hulle ondergang beteken, sou die susters nooit apart kon bly nie, omdat hulle nie die finansiële middele daartoe gehad het nie. Hulle was onverbiddelik op mekaar aangewese.
Dit is in hierdie stadium interessant om daarop te wys dat M.E.R. dikwels oor armoede skryf en woorde soos "armoede", "gebrek", "skade", "bestee", "waardevol", "verdienste" en "op prys stel" vibreer dwarsdeur haar oeuvre, ook metafories.[24] Ook in "Die susters".
Oor Helena, wat met haar huwelik met oom Thomas vir Susara as stiefdogter bygekry het, word byvoorbeeld gesê:

> "En daarby het sy vir haar algaande 'n skat verwerf, miskien die allerbeste besitting van haar hele lewe; en dit was die vriendskap met Susara" (M.E.R. 1948: 23).

Van Hettie word egter weer gesê:

> "Hoe waar dit ook was dat sy nooit 'n Susara verdien en aan haar vasgeknoop het nie, maak dit haar naakte liefdesarmoed aan die lewenseinde nie minder nie. En oor armoede, verdien of onverdien, word 'n christenmens geleer om hom te ontferm" (M.E.R. 1948: 35).[25]

Met die liefde wat ryklik kan bedek, is dit dan des te ontstellender dat selfs Susara (soos genoem) se troostende aanwesigheid nie Helena se uitgeputte angsdood kon verlig nie. Hettie met haar "liefdesarmoed" het Helena so oorheers, haar elke stukkie brood misgun en uiteindelik vernietig dat sy die "onverwagte verslapping" (M.E.R. 1948: 41) na Hettie se dood nie kon hanteer nie.
In *Die afdraand van die dag is kil* is daar ook in sommige fases sprake van armoede. As Bettie en Fritz trou het hulle dit nie breed nie, want Fritz-hulle het alles in die Anglo-Boereoorlog verloor. Nooit kry 'n mens egter die gevoel van 'n nypende armoede en broodsgebrek nie.
Die duidelikste waar 'n mens van geldelike probleme hoor, is na Gert Jansen (Bettie se tweede man) se dood. Na aanleiding hiervan sê Boeta Koos ná 'n besoek aan die prokureur dat Gert "groot skulde" gehad het en dat Bettie maar "huis toe" moet kom met die kinders (Bouwer 1992: 55).
"Huis toe" is natuurlik Bergkloof toe.
Dit was vir Bettie "die grootste verskuiwing" (Bouwer 1992: 55) wat sy ooit sou ervaar. Hier is dit egter nie die geval dat sy geen ander heenkome gehad het nie. Sy kon wel weer skoolhou. Bergkloof maak ook deurgaans 'n gul, ruim indruk – 'n ware tuiste: Bergkloof se koppe, Bergkloof se stroom, Bergkloof se bome, Bergkloof se wingerde, katjiepieringboompies, rooslote, uitgerysde brode, bredies en rantsoenemmers (vergelyk p. 20). Daar is nie sprake van die desolasie en 'n gebrek aan leefruimte soos in die geval van "Die susters" nie.[26]
Die dag met Bettie se doop in *Die afdraand van die dag is kil* op pad huis toe, lug Bettie se moeder (Elizabeth) haar vrees teenoor haar man, dat sy weer swanger is. Hy antwoord openbarend soos volg:

> "'Maar dis ons rykdom, my vrou, dis nie bekommernis nie. Ons het nie skuld nie en die boerdery vlot baie mooi ...'" (Bouwer 1992: 21).

Lewensruimte teenoor beklemmende lewensengte – fisies sowel as psigies. Dit is die verskil tussen die twee tekste al word almal, ook die susters in *Die afdraand van die dag is kil,* later fisies ingeperk.
'n Saak wat ek graag in hierdie stadium te berde wil bring, is iets wat saamhang met die vorige aanhaling. Ek noem die spesifieke gesprek een van die ligmomente in die teks. Marie se reaksie hierop was byvoorbeeld:

> "(Sy) ... kon nie verstaan wat 'fout' is nie, maar haar pa se hand met die goue troupand het so sterk gelyk op haar ma se swart syrok, en sy het veilig gevoel" (Bouwer 1992: 21).

In albei tekste het ons hierdie ligmomente of periodes van lig. In *Die susters* is dit, veelseggend genoeg, die tyd toe hulle apart gebly het.
Soos die reedsgenoemde episode in die *Afdraand van die dag is kil*, is daar ook ander ligmomente. Daar is byvoorbeeld Bettie wat gaan skoolhou in die Vrystaat:

> "Een oggend staan sy voor haar drie klassies en luister hoe hulle sing: ' 'k Ben slechts een wapendrager, vast op mijn post ...' Sy kyk deur die venster oor die oop Vrystaatse grasveld wat blink en groen in die vroeë somerlig voor haar lê, en sy weet meteens dat sy 'n eie, nuwe staanplek gekry het. Sy was nog nooit so gelukkig nie" (Bouwer 1992: 43).

As sy na Fritz se dood met Gert Jansen trou, beleef sy een middag toe Bennieboet (Liesbet se halfbroer) vyf is, weer so 'n moment (dit is net voor Gert se dood):

> "'De snoeren zijn mij in liefelijke plaatsen gevallen ...' 'n Gevoel van rustige geluk, so stil en mooi soos die oop grasveld voor haar in die middagson, vou om haar en laat haar bly en tegelyk weemoedig voel" (Bouwer 1992: 53).

En dwarsdeur die boek is die helderheid ("helder" is 'n woord wat baie dikwels herhaal word) dáár – selfs in tye van lyding. Ook Liesbet is 'n figuur van lig. Met elke somber moment van die susters se verblyf in die ouetehuis is sy dáár. Sy is daar as Marie van "Huis Lourens" na "Sorgvry" toe trek, sy neem die susters gereeld Sondae na haar huis en Liesbet is ook daar as Marie hospitaal toe moet gaan waaroor laasgenoemde soos volg dink:

> "... sy (wat Marie is – E.N.) (het) die bedreigde kind geword en Liesbet die beskutting wat tussen haar en die gevare van die groot werf staan" (Bouwer 1992: 129)".

Tot op die laaste is die beskutting daar en dan is daar die oorgang (soos reeds getoon) na die tuiskoms anderkant. Daarom is *Die afdraand van die dag is kil* in wese nie 'n somber boek[27] nie. Daarom ook dat daar vlugtig oor sekere konfliksituasies heengegaan word. Daar is byvoorbeeld die gegewe van die pragtige naaldwerkkissie van die susters se moeder wat stiefma Ella as geskenk vir 'n familielid gegee het. Marie was baie bewus van die onreg en het ontredderd gevoel en haar oorgegee aan 'n huilbui (bl. 26). Sy het egter vir niemand iets gesê nie en die moontlikhede van die situasie bly onontgonne. Trouens, die hele verhouding tussen die stiefma en kinders staan in 'n sekere sin op die agtergrond. Dat daar wel baie probleme was, lei 'n mens af wanneer Liesbet 'n stiefpa kry en Marie vir Bettie sê:

> "'Jy sal moet sorg dat dit goed gaan met Liesbet. Jy weet hoe stief kan lyk, jy weet hoe swaar jy daaronder gekry het ...'" (Bouwer 1992: 52).[28]

Dit word egter nie skerper belig nie.
So ook lê een van die bitterste sake rakende Marie stilswyend, onontgonne in die teks. Dit is naamlik haar liefdesteleurstelling. Sy bly ongetroud en kinderloos. Vandaar die "subtiele spanning" (Aucamp 1992) tussen die twee susters, veral oor Liesbet.

Al hierdie potensiële konfliksituasies word onderbelig. Wat die twee susters betref, lees ons eerder herhaaldelik daarvan hoe die susters mekaar se belange op die hart dra. Na Gert se dood het Marie byvoorbeeld ses maande by Bettie gaan bly om haar te help om haar sake in orde te kry, alhoewel dit vir haar moeilik was, bloot omdat "Marie nie kans (ge)sien (het) om terug te gaan en Bettie agter te laat nie" (Bouwer 1992: 55).
Daarom dat die dood van beide susters 'n waardige uitvaart is, en daarom dat die slotwoorde van 'n onsimpatieke verpleegster so dissonant klink. Dit is myns insiens teen die gang van die hele boek.
"Die susters" daarenteen, is van begin tot einde 'n strak, "somber werk" (Botha 1975: 6).
'n Mens sou wel, soos genoem, kon redeneer dat daar ook ligter momente/periodes voorkom soos oom Thomas se huweliksaansoek en die twintig jaar van skeiding tussen die susters. Maar die klem val myns insiens hier op die onverbiddelike, verwoestende lyding en skade tot die dood toe wat een mens vir 'n ander kan veroorsaak.
Hierdie wanverhouding word veral geaksentueer deur die feit dat daar geen gesprek tussen die susters plaasvind in die vertelling nie. Tant Hettie voer wel 'n aangename gesprek met 'n vreemdeling wat 'n tabberd gemaak wil hê, maar tussen die susters heers totale stilswye. Dit, natuurlik, dui op die totale gebrek aan kommunikasie en menslike kontak wat die verhouding tussen die susters kenmerk en wat natuurlik veral vir die vriendelike gewer, tant Helena, verminkend sou wees.
Verder ook word enige gemoedelikheid in die verhaal teengewerk selfs deur die kleinste onderdeel van die taal, naamlik die verkleinwoorde.
M.E.R. gebruik dikwels verkleinwoorde juis om vertedering uit te druk, veral waar mense/vroue (sien die Carnegie-verslag) armoedsomstandighede te bowe gekom het:

> "... 'n netjies en flink huisvrou met eenvoudig maar goed ingerigte huishoudinkie, baie skoon, ..." (Rothmann 1932: 171; my kursivering).[29]

Soos genoem, ontbreek hierdie gemoedelikheid geheel en al in "Die susters". Daar is weliswaar nie 'n totale afwesigheid van genoemde verkleinwoorde nie. Ons tref hulle wel aan by twee geleenthede. Die eerste is waar tant Hettie se versierings van die losieshuis en klere ter sprake kom: "potjies, bakkies, beeldjies, portretraampies ... rokkies ... potjies, bakkies ... kleedjies ... kleedjies kleiner kleedjies of matjies" (M.E.R. 1948: 8).
Die verteller verwys daarna as "afgode" (M.E.R. 1948: 8).
Dit is dus hier geen geval van vertedering nie, maar dit aksentueer Hettie se aard en lewer kritiek daarop. Soveel liefdevolle aandag aan nuttelose, lewelose goetertjies terwyl sy haar suster elke krummel brood as 't ware misgun. Die kleinste stukkie meubel word bedek en behang, klere maak sy en

versier sy met allerlei tierlantyntjies en sy laat haar suster in die koue.
'n Tweede geval waar verkleinwoorde ter sprake kom, is waar tant Helena siek, en onder Susara se sorg is (net voor Hettie se dood):

> "Vreemd, het Susara gedink as sy tant Helena teen die kussing sien lê, haar warm woltjalie om haar skouers, 'n warm *erdekannetjie* aan haar voete, geberg teen die koue wind ..." (M.E.R. 1948: 37; my kursivering).

Momenteel geborge! Maar in die slopende gang van dié vertelling sou selfs Susara nie 'n wending teweegbring nie. Twee verhale: die een roep die ander op en die een skemer so duidelik deur die ander dat 'n mens van intertekstualiteit kan praat. En dit bring natuurlik 'n herlees van die M.E.R.-teks mee waardeur beide tekste helderder belig en verryk word. En as 'n leser deur 'n nuwe teks gevra word om 'n ouer teks weer noulettend te gaan lees, is daar myns insiens sprake van herkanonisering, want lesers wat daadwerklik lees, is per slot van sake 'n baie belangrike (her)kanoniseringsfaktor.[30 & 31]

Aantekeninge

1. Dit is nie die volledige lys van publikasies nie, maar is tog so oorsigtelik dat die tekste waarna ek gaan verwys, geplaas kan word. Ek gee ook die datums aan soos wat die stukke en verhale in boekvorm verskyn het.
2. *Kinders van die Voortrek* is, soos genoem, in 1960 herdruk onder die titel *Die tweeling trek saam.* Eugène Marais se volledige resensie is agterin gedruk.
3. Drie van die verhale uit *Onweershoogte en ander verhale* sou in 1957 in *Kwartet* weer verskyn. Tóé is daar baie gunstig daaroor geoordeel as W.E.G. Louw in *Die Burger* van 4 Januarie 1985 skryf:
   "M.E.R., die 82-jarige veteraan onder ons skrywers en nog steeds een van ons beste prosaskryfsters, word verteenwoordig deur drie vroeë verhale uit haar bundel *Onweershoogte en ander verhale* 1927 ..."
   "Daar is waarskynlik min Afrikaanse verhale van dertig jaar gelede wat 'n mens vandag nog met eweveel plesier as hierdie drie kan lees."
4. Vergelyk ook E. Lindenberg se artikel "Van die mooiste in Afrikaans" in *Die Huisgenoot* van 4 April 1958 waar hy praat van "die hernieude kennismaking met M.E.R. (wat) welkom (is)" (1958: 67).
5. Die belangrikste artikel van Dekker is herdruk in die huldigingsbundel *M.E.R. 100* wat met haar eeufees in 1975 verskyn het.
6. Die artikel "Die vertellings van M.E.R. 'n Poging tot waardering" het aanvanklik in *Standpunte* verskyn maar is gewysigd in 1979 herdruk in die bundel *Uit twee letterkundes.*
7. Ek het hierdie gedeelte uitvoerig aangehaal omdat ek later daarop gaan terugkom. Ek behou ook die tipografie soos in die oorspronklike teks.
8. My dank aan prof. Elize Botha wat my op dié feit gewys het.
9. Hennie Aucamp vertel hoe hy M.E.R. ontdek het:
   "Ná die artikel (dié van prof. Dekker ´– E.N.) in *Die Huisgenoot,* het ek alles van haar gelees wat ek in die hande kon kry: *Uit en tuis, Die eindelose waagstuk, Na vaste gange, Jong dae, Die gewers ...*" (1975: 1).
10. In 1949 is 'n M.A.-verhandeling van H.P. Jordaan getitel: *Die "hoofdrang" in die werk van M.E.R.* voltooi. 'n Artikel oor die bevindinge is in *Standpunte* (Oktober 1950) gepubliseer onder dieselfde titel. Dit alles getuig van 'n groeiende belangstelling in

haar werk.

11. Dit is nog steeds nie baie nie, want op 22 November 1953 skryf sy dat die halfjaar se inkomste van boeke £6 tot £13 is (M.E.R. 1976: 76).
12. In die bundel *Kwartet* is verhale van vier vroueskryfsters saamgevat, naamlik M.E.R., Ina Rousseau, Elisabeth Eybers en Henriette Grové. Die publikasie is destyd met die Hofmeyrprys bekroon en het gloeiende resensies gekry.
13. M.E.R. het so 'n grondige beswaar teen planloosheid gehad dat dit 'n mens verbaas dat dit juis die saak is waarmee die kritiek hom besig gehou het. In *Uit en tuis* antwoord M.E.R. as 't ware self op die kritiek. Sy skryf na aanleiding van Van Wyksdorp se oaselandskap:
"Nou, ons wat water soek, staan nie stil by die gesinsprobleme nie, hoe interessant ook, maar loop by die weelderige adamsvye verby ..." (1946: 4).
14. Die syfers is aan my deur Tafelberg verskaf.
15. Duidelik is hier 'n insinking in die Tagtigerjare. Ek kom later daarop terug.
16. Medewerkers was : Hennie Aucamp, Audrey Blignault, Elize Botha, Alba Bouwer, G. Dekker, Tol de Villiers, L.W. Hiemstra, Hendrien Lambrechts, W.E.G. Louw, Recht Malan, Elise Muller en Erika Theron.
17. Sy skryf byvoorbeeld die volgende oor 'n resensie van W.E.G. Louw, oor I.D. du Plessis:
"Ek het nie W.E.G. se resensie oor Vlammende Fez gesien nie. Maar dit spyt my dat hy dit gaan seermaak het; ek hoop maar hy bly ver weg van my goedjies. I.D. is nie so diepsinnig as V. Wyk Louw nie, dit weet ons almal. Maar I.D. gee aan die volk goeie en gesonde kos, wat hulle baie nodig het, en hy voed die honderde vir wie V.W.L. se kos heeltemal onverteerbaar is. Die punt is dat die kos gesond is. Mense wat sulke skrywers ontmoedig, doen sommer kwaad, dammit ..." (M.E.R. 1976: 17).
18. In 'n voetnoot by die brief word die volgende gesê:
"Mej. Kotie Kuhn en haar suster Betta Eksteen, susters van M.E.R. se vader se vroeggestorwe eerste vrou, Maria Christina Kuhn (? - 1854)."
19. Miskien is die woord "gedwing" in die huidige literêre klimaat nie 'n goeie keuse nie. Miskien moet 'n mens praat van "uitgenooi".
20. Die verteller begin te vertel, nadat alles verby is. "Sy" praat daarvan as "reeds lank afgeloop" (M.E.R. 1948: 1).
21. Daar is ook kleiner raakpunte tussen die twee verhale: die ouer broer wat telkens help, die een suster wat so mooi naaldwerk kon doen. En die volgende gesprek herinner ook baie duidelik aan M.E.R.:
"Sy (dit is Bettie - E.N.) sit 'n rukkie stil, toe sê sy: 'Ja, ons sal een van die dae van ons kapitaaltjie moet gebruik om hierdie huis (dit is die dorpshuis - E.N.) wat Boeta Koos so stewig laat bou het, heel en reg te hou.'
"'Kapitaal?' sê Marie met 'n ergerlike frons. ''n Mens vat nie aan jou kapitaal nie. Dis die eerste tree na jou bankrot toe ...'" (1992: 5).
By M.E.R. lui dit (as Susarie vir haar ma aanraai om van haar eie kapitaal te gebruik sodat sy nie meer vir Hettie in die gesig moet kyk nie):
"'Maar dis dan kapitaal wat jy wil vat, Sarie!' ... 'En buitendien ... is dit 'n baie verkeerde ding, so het oorlede Vader gesê, om aan 'n mens se kapitaal te raak; dan sit jy naderhand met glad niks'" (M.E.R. 1948: 33-34).
So is daar ook die bobbejaantjie-storie. In *Afdraand* lui dit:
"'Kom kyk, Bettie, tant Mynie het vir jou 'n sussie gebring. Sy het 'n bobbejaantjie in die berg gaan vang, sy stertjie afgesny en hom mooi skoon geskrop ...'" (Bouwer 1991: 27-28).
By M.E.R. lees ons:
"Weet die leser wat dit beteken as 'n vrou 'berg-toe gaan'? ... Betta was onse Helena se moeder, wat klaarblyklik tot daardie datum nog steeds dergelike soektogte voortgesit het, nl. om bobbejaantjies te vang ..." (1948: 2).
22. Die gedagte word herhaaldelik uitgespel, vgl. bll. 9; 73; 75; 92; 96.
23. Ten spyte van, soos genoem Susarie se teenwoordigheid.

24. Ek gee enkel voorbeelde. In "Kato en Martjie" in *Drie vertellings* word 'n groot gedeelte van dié verhaal gewy aan die byna bomenslike stryd teen armoede. In *My beskeie deel* word dit duidelik dat M.E.R. self so 'n stryd beleef het as sy haar pragtige biografie so open:
"Een van my vroegste herinneringe is dat ek gemeen het dat alleen ryk mense elke dag vir middagete aan tafel gaan sit" (M.E.R. 1972: 9).
Sy sê dan ook dat haar vader haar moeder in "armoed nagelaat het" (M.E.R. 1972: 16).
Maar dit gaan in haar werk nie net om die beskrywing van armoede en armoedsomstandighede as sodanig nie. Dit is opvallend dat M.E.R. menslike verhoudinge heel dikwels in terme van rykdom en armoede beskryf.
Haar moeder het byvoorbeeld as gevolg van haar oudste seun se ontydige dood geestelik *gebrek* ... (ge)ly (M.E.R. 1972: 10; my kursivering) en oor haar moeder se eie wil en haar verhouding met die ewemens is haar opmerking:
"So 'n simpel ding: die onvermoë om af te sien van die eie wil en beskouing. Maar watter *skade* kan dit aanrig ..." (M.E.R. 1972: 18; my kursivering).
25. In die lig van die rykdom- en armoedsbeelde is die res van die gedeelte ook van groot belang:
Wat hierdie seën van menseliefde betref, was tant Hettie veel armer as tant Helena. Daarom, sê ek, moes ons nie meer medelye met haar gehad het as met Helena nie? Maar ons het nie; so is dit onder mensekinders. Aan Helena, wat oor haar hele lewe uit die hart se skatte gegee het, het ons graag weergegee; met Hettie, wat altyd bang en terughoudend was om haarself te gee, was ons nou suinig (M.E.R. 1948: 36).
26. Tant Helena durf byvoorbeeld nie eens normaal met Susara te praat nie. Deure moet toegemaak word en daar moet gefluister word wanneer die verhouding met tant Hettie ter sprake kom.
27. Die meeste resensente verwys na die somber tema wat op een of ander manier draaglik gemaak word. Hennie Aucamp (1992) maak byvoorbeeld melding van die humor en ironie en Rachelle Greeff (1993: 98) maak die opmerking:
"Om die dodelike erns te besweer, is dit gekruis met die lag ..."
28. Dit is natuurlik 'n tergende probleem: wat moet gesuggereer word en wat moet eksplisiet vertel of gedramatiseer word.
29. Ander voorbeelde is:
"... 'n mooi, net, stewige *huisie* van vier of vyf vertrekke ... dit is fraai en skoon van binne ..." (Rothmann 1932: 175; my kursivering).
En
"Hy en sy vrou woon op die groot dorp in 'n baie netjiese klein *huurhuisie*, van binne rustig en aangenaam" (Rothmann 1932: 180; my kursivering).
In *Die eindelose waagstuk* word byvoorbeeld ook beskryf hoe lekker Rensie tuinmaak – selfs kort voor haar huweliksbreuk:
"So sit Rensie een heerlike Saterdagnamiddag in die vroeë winter in haar tuin, gehurk langs 'n akker om *plantjies* in te steek. Die tuinjong het die môre onder haar toesig die akkers voorberei ... Theun, haar negejarige *seuntjie*, 'n vaal, hoekige *knapie*, was handlanger; hy moes met die gieter bystaan. Wanneer sy moeder 'n *gaatjie* met haar troffel gemaak het en die *plantjie* netjies daarin regop gehou het, moes hy sorgvuldig 'n *watertjie* ingiet sodat die *grondjies* om die wortels kon vassak" M.E.R. 1948: 51; my kursivering).
Ook in *Kato en Martjie* kry ons so iets as Martjie en die verteller besluit dat hulle die "aangewese inwoners van die Du Pré-huisie was" (M.E.R. 1948: 89).
"Soos die *skulpkrappies* in die *dammetjies* aan die seestrand wat so naarstiglik alle leê *skulpies* visenteer om nuwe wonings te soek, het ons die leë *huisie* bekyk en betas, en ons lywe daarin ingepas en uitgehaal en weer anders ingepas, en toe is ons sommer glip! binnekant in, en sit by onse voorhuisvensters en uitkyk oor onse *tuinstrepie* na die mense wat verbyloop – lekker in ons eie *huisie*" (M.E.R. 1948: 89; my kursivering).

Na hierdie huisie word soms (saam met Du Preétjie se deel) verwys as 'n "geboutjie" (M.E.R. 1948: 117) waar daar dikwels 'n "almiskietjie" (M.E.R. 1948: 120) gewissel word: in Kirstenbosch het hulle "oondkoekies" (M.E.R. 1948: 120) geniet, soms 'n "veldpartytjie" (M.E.R. 1948: 120) gehou en daar is "diensie(s)" (M.E.R. 1948: 120) vir mekaar bewys. Hulle sit in hulle "voorhuisie" (M.E.R. 1948: 127) en op "rottangstoeltjie(s)" (M.E.R. 1948: 136) en Du Preetjie bekyk haar "akkertjies" met 'n "nuwe somerrokkie" aan (M.E.R. 1948: 140).

30. My dank aan prof. Elize Botha vir waardevolle gesprekke wat ek met haar kon voer en die feit dat sy haar "M.E.R.-lêer" tot my beskikking gestel het.
31. Met betrekking tot M.E.R. sou 'n mens met vrug kon kyk na die rol van die kritiek in 'n kanoniseringsproses. Dit laat ek egter vir 'n latere studie.

Bibliografie

Anoniem. 1975. Dr. Elize Botha 'n aanwins vir radio. *Die Vaderland.* 1.9.75.

Antonissen, R. 1963. *Kern en tooi. Kronieke van die Afrikaanse lettere 1951-1960.* Kaapstad: Nasou.

Antonissen, R. 1965. *Die Afrikaanse letterkunde van aanvang tot hede.* Kaapstad: Nasou.

Aucamp, H. 1963. Jeuglektuur: "Stories van Ruyswyck". *Kriterium,* jg. 1, nr. 1 (April). pp. 38-40.

Aucamp, H. 1972. 'n Testament aan 'n volk. *Die Burger.* 23.11.72.

Aucamp, H. 1975. 'n Ruiker vir Ta Miem. Verslag van 'n opvoeding. In: Aucamp, H. e.a. *M.E.R. 100.* Kaapstad: Tafelberg.

Aucamp, H. 1992. *Die mens by sy laaste halte. Rapport.* 8.11.92.

Aucamp, H. e.a. 1975. *M.E.R. 100.* Kaapstad: Tafelberg.

Blignault, A. 1972. M.E.R. – haar spoor lê oor. *Byvoegsel tot Die Burger.* 18.11.72.

Boerneef. 1950. 'n Huldeblyk aan M.E.R. *Die Huisgenoot.* 1.9.50.

Botha, E. 1971. M.E.R. – 'n huldeblyk. *Lantern,* jg. XX, nr. 3 (Maart). pp. 85-94.

Botha, E. 1973. Prosakroniek. *Tydskrif vir Geesteswetenskappe,* jg. 13, nr. 2 (Junie). pp. 155-160.

Botha, E. 1980. Prosa. In: Cloete, T.T. (red.). *Die Afrikaanse literatuur sedert Sestig.* Goodwood: Nasou. pp. 502-510.

Botha, E. (sam) 1975. *M.E.R. van naby gesien.*Kaapstad: Tafelberg.

Bouwer, A. 1970. Onderhoud met M.E.R. *Die Huisgenoot.*11.9.70.

Bouwer, A. 1992. *Die afdraand van die dag is kil.* Kaapstad: Tafelberg.

Bruwer, L.C. 1945. M.E.R.: "Drie vertellings". *Ons Eie Boek,* jg. XI, nr. 2 (Junie). pp. 87-88.

Cloete, T.T. 1959. Abdoltjie se gelykes is skaars. *Die Huisgenoot.* 13.3.59.

Coetzee, M. 1973. *Gebede van 'n vrou.* Kaapstad: Tafelberg.

Coetzee, M. 1976. *Nuwe gebede van 'n vrou.* Kaapstad: Tafelberg.

Coetzee, M. 1982. *Aand van die lewe.* Kaapstad: Tafelberg.

Dekker, G. 1945. Oor boeke: "Drie vertellings" deur M.E.R. *Die Huisgenoot.* 27.4.45.

Dekker, G. 1950. Sy verdien meer waardering. *Die Huisgenoot.* 1.9.1950.

Dekker, G. 1964. 'n Mooi werkie herlees. In: *Oordeel en besinning.* Kaapstad: Human en Rousseau. pp. 89-95.

Dekker, G. 1975. Sy verdien meer waardering. In: Aucamp, H. e.a. *M.E.R. 100.* pp. 39-50.

De Villiers, M. 1950. M.E.R. *Ons Eie Boek,* jg. XVI, nr. 3 (September). pp. 135-139.

Eybers, E. 1947. Nuwe boeke: "Uit en tuis" deur M.E.R. *Die Huisgenoot.* 10.1.47.

Goldblatt, S. 1965. Die Hertzogprys 50 jaar: Maria Elizabeth Rothmann. *Die Huisgenoot.* 12.11.65.

Greeff, R. 1993. Alba Bouwer 'n boere-lady. *De Kat.* Januarie 1993.

Hambidge, J. 1992. Stylgevoel en warmte skep vertroudheid by lesers. *Die Burger.* 17.11.92.

Hiemstra, L.W. 1959. Kennismaking met M.E.R. *Die Huisgenoot.* 28.8.59.

Jordaan, H.P. 1950. Die "hoofdrang" in die werk van M.E.R. *Standpunte,* jg. 5, nr. 1 (Oktober). pp. 12-17.

Kannemeyer, J.C. 1983. *Geskiedenis van die Afrikaanse literatuur,* band 2. Pretoria:

Academica.
Kritzinger, M.S.B. 1944. M.E.R.: "Na vaste gange". *Ons Eie Boek*, jg. X, nr. III (September). pp. 111-112.
Lategan, F.V. 1955. Ons eie mense. *Die Huisgenoot.* 20.6.55.
Lategan, F.V. 1961. Fraai uitbeelding van die kindersiel. *Die Huisgenoot.* 22.12.61.
Lindenberg, E. 1958. Van die mooiste in Afrikaans. *Die Huisgenoot.* 4.4.58.
Louw, W.E.G. 1958a. "Kwartet", kosbaarheid in prosa, gee moed vir toekoms. *Die Burger.* 4.1.58.
Louw, W.E.G. 1958b. Geleerde en gryskoppe kan hier kom leer skrywe. *Die Burger.* 2.12.58.
Louw, W.E.G. 1959. Wat om te lees. M.E.R. word nou eers erken. 'n Mens voel: Só moet Afrikaans geskryf word! *Die Burger.* 28.8.59.
M.E.R. 1945. *Na vaste gange.* Kaapstad: Nasionale Pers.
M.E.R. 1948. *Drie vertellings.* Kaapstad: Nasionale Pers.
M.E.R. 1948. *Die eindelose waagstuk.* Kaapstad: Nasionale Pers.
M.E.R. 1969. *Uit en tuis.* Kaapstad: Tafelberg.
M.E.R. 1972. *My beskeie deel.* Kaapstad: Tafelberg.
M.E.R. 1976. *Familiegesprek. Briewe aan haar dogter.* Kaapstad: Tafelberg.
M.E.R. 1977. *'n Kosbare erfenis. Briewe 1916-1975.* Kaapstad: Tafelberg.
M.E.R. 1982. *Die tweeling trek saam.* Kaapstad: Tafelberg.
Nienaber-Luitingh, M. 1957. Die vertellings van M.E.R. 'n Poging tot waardering. *Standpunte,* jg. XI, nr. 5 & 6 (Mei-Desember). pp. 78-86.
Nienaber-Luitingh, M. 1979. *Uit twee letterkundes.* Kaapstad: Tafelberg.
Nieuwoudt, U. 1992. Storie vir oud en jonk. *Die Volksblad.* 9.11.92.
Nolte, E. 1972. M.E.R. se bydrae alles behalwe beskeie. *Hoofstad.* 22.12.72
Pienaar, L. 1975. *Die kinderverhaal as literatuur met verwysing na werke van Freda Linde en Alba Bouwer.* Mandini: Qualitas-Uitgewers.
Rothmann, M.E. 1932. Die armblanke-vraagstuk in Suid-Afrika: Verslag van die Carnegie-Kommissie, deel V. Stellenbosch: Pro Ecclesia-Drukkery.
Scholtz, J. du P. 1979. *Oor skilders en skrywers.* Kaapstad: Tafelberg.
Schoonees, P.C. 1949. Rothman (sic), M.E. "Die eindelose waagstuk". *Ons Eie Boek,* jg. XV, nr. 1 (Maart). p. 23.
Schoonees, P.C. 1975. S.A. Akademie vir Wetenskap en Kuns: Hertzogprys vir prosa, 1953. *Tydskrif vir Geesteswetenskappe,* jg. XV, nr. 3. (September). p. 158.
Snijman, F.J. 1957. "Nuwe stories van Rivierplaas". *Die Huisgenoot.* 21.10.57.
Steenberg, E. 1974. Die digterlike inslag in Alba Bouwer se werk. *Klasgids,* jg. 9, nr. 3 (November). pp. 49-54.
Streicher, W. 1989. *Die prosa van M.E.R. in sosiokulturele konteks.* Pretoria: Universiteit van Suid-Afrika. Ongepubliseerde M.A.-verhandeling.
Truter, H.J. 1963. Bouwer, Alba: "Stories van Ruyswyck". *Tydskrif vir Geesteswetenskappe,* jg. 3, nr. 1 (Maart). pp. 229-230.
Truter, H.J. 1964. Bouwer, Alba: "Stories van Bergplaas". *Tydskrif vir Geesteswetenskappe,* jg. 4, nr. 1 (Maart). pp. 141-142.
Tydskrif vir Geesteswetenskappe 1975. Motivering vir onderskeidinge vir M.E.R. *Tydskrif vir Geesteswetenskappe,* jg. XV, nr. 3 (September). pp. 155-160.
Van der Walt, P.D. 1973. M.E.R. se outobiografie boei tot die einde. *Die Huisgenoot.* 18.5.73.
Verhage, J.A. 1964. Voorgeskrewe werk. "Kwartet". *Kriterium,* jg. II, nr 3 (Oktober). pp. 44-48.
Victor, E. 1992, Menslik, snaaks en hartseer. *Die Transvaler.* 22.10.92.
Wybenga, G. 1992. Dokument van die dood. *Beeld.* 7.12.92.

Universiteit van Pretoria

Leon de Kock
Killing the Old
(for Charis)

In the random whirling spread of housenoise
(one Saturday)
in the ordinary aching labours, toddlers
lurching on upstretched arms
in the sweetsour nimbus of beer
throw back for quick glistening
in the stride of a second
without any echo

I see, suddenly, the moment fade into Kodacolour
a picture daada recalled by smell, largeness
by this baby grown big when I shall be
dead or wizened.

Oh to live in this snap
delicately touched with browning nostalgia
to see all these cruel moments
framed in the glow of a past tense.

But the pictures are still to settle
the days come too fast
the heart thuds in a threnody
while these children crash
into flowers
step on worms
kill old years.

Sunday Night

Another siren calls as I sing this lullaby.
I raise my voice and sing closer to your ear.
It's Sunday night, the streets are restive.
The weekend has worn down to a thin point
where patience breaks and people fight.

One Sunday before you were born, or just after,
I heard cries of deathly fear,
and the sickening thud of blows to bone.

I went outside in a night-gown,
politely enquiring from white thugs
why they took street revenge, baseball bat,
to a man they said had hit and run.

They pulverised him, and then stood idly by
as others more kind tried to assess damage,
waiting for an ambulance. Tonight,
I hear the screams of a little girl,
as a neighbour, sour with the weekend,
pummels his argumentative wife,
taunted beyond bearing.

This night's domestic horror
reminds me of my own white past,
my own misdemeanours, tucked away
behind acquired gestures & required postures.
I want to go someplace else,
just how and where I don't quite know.
I hope the country will forgive my wrongs,
but until then I'll sing this lullaby
above the hearing of Sunday night's small cruelties.

When You Came Home (For Hilary)

Hearing you talk about homecoming,
after these few years in England,
allowed me to see the skies again:
valleys of cumulus plunging down
through depths of open blue.
I felt the singeing, cicada heat
rise up from Pretoria streets
and melt into Jacaranda blossoms.
I was suddenly able to feel,
in these textures, how my life
was my own, because so different,
now, to yours, where once
we shared the same familiarities.

That point is now an imagined beacon
on a past seen as a road, behind.
There, you turned sharply away

and now you return to look at me
and make me feel different.
I am refashioned in your gaze,
just when I was starting to feel
too accustomed to myself.

I am reminded how small we are, alone,
and how we need the mirrors
of other eyes, searching in us,
what we thought to find in them:
a kind of confirmation
that this squirming mass of cells,
waking, sleeping, working, wanting,
is yet something else –
can share in the pin-point of here, now
sitting on this verandah, eating some food,
a vision of the blue immensity
and the burning within.

N.J. Snyman
Antjie Krog aan boord Sir Edward Hughes

Die eerste briefgedig in *Lady Anne,* is veronderstel om haar belewenisse aan boord die Sir Edward Hughes weer te gee op die dag van hulle vertrek uit Plymouth na Kaap die Goeie Hoop, 23 Februarie 1797. Lady Anne was sewe-en-veertig en op die leeftyd volgens haar eie oordeel "vir kastele gepuur" (Krog 1989: 9) soos haar korrespondent, Lord Henry Dundas, Oorlog- en Koloniale Sekretaris in die Britse Parlement. Haar gedagtes hier korrespondeer in 'n baie hoë mate met wat Madeleine Masson, een van haar biograwe in die voorwoord van haar biografiese roman, *Lady Anne Barnard,* oor haar rekonstrueer volgens kontroleerbare en algemene historiese feite tot haar beskikking. Lady Anne was, tot haar huwelik en vertrek na die Kaap, niks meer nie as een van die betowerende persoonlikhede "caught up in the social and political whirlpool of the time" (Masson 1948: &).

Lady Anne Barnard in haar middeljare
(Kunstenaar anoniem)

Die twee retoriese vrae by die aanvang van die gedig en die bundel word deur die poësie en op die wyse van die poësie in die bundel beantwoord. Die eerste retoriese vraag vra: wie is die verantwoordelike? Die bundel en die geskiedenis toon aan dat dit niemand anders as sy self is nie wat haar "bleddiewil afwaarts stuur/na vreemde bodems" (Krog 1989: 9). Trouens haar versoek aan Henry Dundas was: "any vacancy such as I might solicit from Your friendship to me, for Mr Barnard ... that he may at once begin a life of occupation abroad and of comfort at Home" (Robinson 1973: 9). Ook die rede vir haar gaan na "vreemde bodems" lê opgesluit in Masson se bevinding dat in plaas daarvan om soos vele in haar tyd wat meegedoen het aan sosiale in dinge om tot die gallery uit die agtiende eeu te hoort, staan sy uitgesonderd oor die "dapper daad", is sy meer as tipiese produk van haar tyd. Die rede vir haar keuses lê ook opgesluit in haar "otherwordliness" en haar dromerigheid (Masson 1948: 31).

Maanlig voor die reis (Portsmouth)

'n Retoriese vraag open en sluit die gedig af. Albei retoriese vrae stel 'n beweging na onder in vooruitsig. Die eerste is 'n ongewenste sending "afwaarts" na "vreemde bodems". Sonder die bywoordelike kommentaar

"bleddiewil" en "afwaarts", kan die vraag slegs 'n aanduiding wees van 'n verskuiwing op die bodem, maar bodem in dié woordveld dui eerder op die "onderste"; alhoewel gelees teen die agtergrond van die seereis dit óók 'n verskuiwing impliseer. Die retoriese slotvraag is veel dramatieser as die openingsvraag wat 'n aanduiding is van die ongedurigheid van die spreker. Hierdie ongedurigheid gaan in die slotvraag oor in vrees vir vernietiging nadat Barnard 'n walvis geskiet het, "'n parasol wat kristalle blink", en 'n verdere vrees dat die walvis "woedend" sy verskyning sal maak, die skip sal laat tuimel en die aanboordlui in 'n kolking meesleur en na die "droesem laat sink". In hierdie handeling word telkens na die spreker se belewing verwys: onder die "vagte hare" wat onderwater spoel is "myne 'n blonde kamlose varing of vin".

Die historiese spreker, Lady Anne, is 'n goedbedeelde vrou met baie talente en bewus daarvan. Haar bekendstelling na die twee effens verwytende retoriese vrae, praat van volopgeit op meer as een vlak: Sy, "gemaak/uit volop met vlekke en knobbeltjies", beroem haar enersyds op haar hooglandse herkoms, maar andersyds het sy tog 'n effense irritasie met die wêreld "waar water al weerkaatsing is/weeïge groen en dendriete wat tonglangs raak". Die gegewens in hierdie strofe korrespondeer met die feite oor haar lewe; veral soos geïmpliseer in haar briewe. Haar "hooglandse herkoms" het sy van vader en moeder. Sy was die eerste kind van die vyfde Graaf van Balcaress (die laaste afstammeling van die Huis van Stuart), en Ann Dalrymple (die dogter van Sir Robert Dalrymple van Castletown). Alhoewel die Graaf reeds op die stadium sestig was en sy vrou veertig jaar jonger, sou nog tien kinders uit die huwelik gebore word voor sy dood op agt-en-sewentig. Haar gesofistikeerde vriendekring het sy veral opgebou aan die huis van haar twee jaar jonger suster Lady Margaret wat as die jong weduwee van Alexander Fordyce in Berkeley Square gebly het. Onder die prominente figure van die Londense samelewing wat sy hier ontmoet het, is – om enkeles te noem – Henry Dundas, die Prins van Wallis, William Windham, Lord Melville, Pitt, Burke, Sheridan, McKenzie e.a. Teen alle verwagting in loop haar vriendskap met Henry Dundas, soos die met William Windham, nie uit op 'n huwelik nie en trou sy met Andrew Barnard, die seun van Thomas Barnard, Biskop van Kalliloe.

Die stekelrigheid oor die milieu in die hooglande pas binne Lady Anne se opmerkings in 'n brief aan Dundas op 10 Desember 1793 vanaf Dublin as sy haar tuisverblyf kontrasteer met Dublin: "as I have the bank, the river, the cascades, the summerhouses all before me as I sit at my work not the sleepy, dull, old rivers of our Scottish mountains but a pretty sort of cantering river which sports without roaring I contains plenty of good Salmon and other fish" (Robinson 1973: 7).

Die tweede strofe is 'n verkorte verslag van Lady Anne se ervaring aan boord van die Sir Edward Hughes. Sy noem die sake waarvan sy dag na

dag die meeste bewus was: die soutsproei, takelwerk en haar eie teken- en skryfwerk. Sy noem bv. dat sy 'n intieme ervaring van soutwater beleef het (Fairbridge 1924: 14). Masson (1948: 160) verwys daarna dat Lady Anne, soos al die seereisigers indertyd in 'n beperkte ruimte moes leef en ingeperk was tot die "wooden walls" waarvan die binnehout dag en nag gekraak en gekreun het. Sy beleef die byna roetine-reiservarings, maar haar tyd word in beslag geneem deur briefskrywery en tekenwerk. Vandaar die verwysing na verf, die verskillende verfkleure en Newman's. Sy het 'n aansienlike voorraad sketsboeke, tekenpapier, goeie verf en skryfpapier aan boord geneem. Die voorraad het sy gekoop by Newman's in Gerrardstraat.

Lady Anne begin haar dagboek

As aanvangsgedig sinjaleer die gedig 'n strukturele raamwerk vir die bundel. Die geïmpliseerde biografiese spreker is ingestel op meerduidigheid. So byvoorbeeld is die verwysing na haar hooglandse herkoms enersyds direk: sy kom van die Skotse hooglande en haar vader was 'n dapper vegter in die Hooglandse regiment. Andersyds was sy gesteld op haar adellike afkoms soos ook uit die laaste versreël "vir kastele gepuur", die indruk gee. Teenoor hierdie adellike, "hooglandse herkoms" en sagte lyflike "vlekke en knobbeltjies" is die meer aardse, "klipperige kamaste en mis" wat in sy volle dubbelbetekenis funksioneer binne die raamwerk van weersom-

standighede en ruitersport. Selfs die ervaringsruimte van 'n rit langs water dy weier uit as die milieu wat op 'n eerste vlak 'n toneel is van plantvormige figure op rotse, water, oordrewe groen en rotstonge. Dit is ook op metaforiese vlak 'n beeld van menslike ervaring van onvergenoegdheid as gevolg van oordaad. Daarom die walging en bewustheid van vertakking: dat 'n saak verskillende kante kan hê en 'n weerkaatsing selfs nie 'n volledige weergawe is nie.
Op die wyse van die poësie neem die vaart van die Sir Edward Hughes die leser op 'n reis waarop meer gesien en beleef word as see, natuur, mense en ander visueel waarneembares, dis 'n reis van die menslike gees, van menslike verhoudings en die spanning tussen mense.
Krog se vertaling/verwerking "Die ballade van Ou Robin Gray" (Krog 1989: 25) van Lady Anne Lindsay se gedig "Auld Robin Gray" volg die rympatroon, strofe-indeling en dramatiese vertellyn van die oorspronklike. Lady Anne Barnard se gedig is getitel in Krog se bundel as "Balcarres 1768". Die jaartal is bykans dertig jaar voor Lady Anne op 4 Mei 1797 voet aan wal gesit het aan die Kaap die Goeie Hoop. Die plasing van die vertaling in Deel II van die bundel en die origense ordening in die bundel is 'n duidelike aanduiding dat die bundel nie 'n chronologiese lyn volg nie. Trouens, die histories verbandhoudende gedigte van Krog met die lewe en werk – veral die briewe – van Lady Anne, die knipsels van kommentare, perspektiewe en berigte, eie reise, eie waarnemings is illustrasie van die verstrengeling van alles met alles: niks staan apart nie.
"Auld Robin Gray" is geskryf op 'n hoogs sensitiewe periode in die lewe van Lady Anne en, alhoewel sy die gedig geskryf het as gesinsvermaak, was die gedig geen geringe aanspraak in haar latere lewe nie. Nadat haar geliefde jonger suster getroud is met die welaf en gesiene bankier Alexander Fordyce het sy soos haar suster, min vreugde beleef. Sophie Johnson, 'n robuuske huishulp in die Balcarres-huishouding, het aanvanklik probeer om die heimwee van Lady Anne te versag, maar is spoedig opgeneem in haar daaglikse verpligtinge, terwyl sy herhaaldelik 'n ou lied met 'n opsederende melodie gesing het. Dié lied het in Lady Anne se gedagtes gemaal en met die melodie as grondslag het sy "Auld Robin Gray" geskep. Die inspirasie vir die gedig hou ten nouste verband met Margaret se ongelukkige huwelik. Dit was 'n geforseerde huwelik met die ryk bankier Alexander Fordyce wat, nie lank na die huwelik nie, bankrot gespeel het. Die naam in die titel van die gedig is dié van die skaapwagter wat die gesinkinders verklap het toe hulle op 'n dag weggeloop het van die huis af. Jamie verwys na James Burgess, 'n vroeëre vriend van Margaret met wie sy graag sou wou trou, maar wat nie die goedkeuring van haar moeder gehad het nie. Alexander Fordyce vind 'n fiktiewe teenhanger in die bejaarde eggenoot en Jeannie kan geassosieer word met Anne se suster Margaret. Krog se ballade is in taalhantering, metrum en ritme 'n waardige parallel van Lady Anne Lindsay se "Auld Robin Gray":

Auld Robin Gray
by Lady Anne Lindsay

When the sheep are in the fauld, when the kye comes hame,
And a' the weary warld to rest are gane
The waes o' my heart fa' in showers frae my e'e
Unkent by my gudeman, wha' sleeps sound by me.

Young Jamie lo'ed me weel, and sought me for his bride,
But saving ae crown-piece he had naething beside;
To make the crown a pound my Jamie gaed to sea,
And the crown and the pound – they were baith for me.

He hadn' been gane a twelvemouth and a day
When my father brake his arm and the cow was stown away;
My mither she fell sick – my Jamie was at sea,
And Auld Robin Gray came a courting me.

My father couldna' wark – my mither couldna' spin –
I toiled day and night, but their bread I couldna' win –
And Rob maintained them baith, and wi tears in his e'e,
Said "Jeanie, O for their sakes will ye no marry me?"

My heart it said na, and I lecked for Jamie back,
But hard blew the winds, and his ship was a wrack,
His ship was a wrack – why didna' Jamie die,
Or why am I spared to cry wae is me?

My father urged me sair – my mither didna' speak,
But she looked in my face till my heart was like to break;
They gied him my hand – my heart was in the sea
And so Robin Gray he was gudeman to me.

I hadna' been his wife a week but only four,
When, mournfu' as I sat on the stane at my door,
I saw my Jamie's ghaist, for I couldna' think it he
Till he said "I'm come hame, love, to marry thee!"

Oh sair did we greet, and mickle say of a',
I gied him ae kiss, and bad him gang awa' –
I wish that I were dead, but I'm no like to die,
For though my heart is broken, I'm but young, wae is me!

I gang like a ghaist, and I carena' much to spin
I darena' think o' Jamie, for that wad be a sin,
But I'll do my best a gude wife to be,
For O, Robin Gray, he is kind to me.

Verkenning van die verwysingsveld van die twee gedigte is slegs 'n aanduiding van die ryke ontginning van die geskiedenis van Anne Barnard deur Antjie Krog in *Lady Anne* wat veel meer is as inspeling op wat was. Vergelyk bv. die herkenbare verdigterlikinge op bl. 27. 'n Gedeelte uit 'n

brief van Lady Anne Lindsay se moeder word in versreëls oorgeneem onder die titel "Ou Lady Lindsay vanuit Skotland". 'n Jong vrou se opmerking oor Lady Anne se klere vind neerslag in *Lady Anne*. ..."We met Lady Anne Lindsay there, who thought she was very smartly dressed. She had on a sort of polonaise of light brown Irish poplin; no handkerchief, but a narrow piece of platted gauze by way of tippet and a short apron of plain linen with two very consipicuous holes in it. I am sure by their appearance that they were in it before it was washed, but I suppose she thought it would not look well to have them darned and flattered herself that it would be taken for an accident that had just happened" ... (Masson 1948: 88).
Antjie Krog se verdigterliking hiervan vind neerslag in 'n tersine (Krog 1989). Van die boeiendste gedigte in die bundel wat inspeel op die eietydse is nog skaars ontgin,soos bv. "'n Gedig oor skuld".

Literatuur

Fairbridge, D. 1924. *Lady Anne Barnard at the Cape of Good Hope 1792-1802* Oxford: Clarendon.

Krog, Antjie. 1989. *Lady Anne.* Bramley: Taurus.

Masson, M. 1948. *Lady Anne Barnard. The court and colonial seravice under George III and the Regency.* London: George Allen & Unwin.

Robinson, A.M. Lewin. 1973. *The letters of Lady Anne Barnard to Henry Dundas from the Cape and elsewhere 1793-1803.* Kaapstad: Balkema.

Unisa

Sarina Dönges
Selfmoordbrief

"die digter, gevangene van sy element
sien droewig hoe 'n woord die lewe skend"
Ernst van Heerden

ek laat vir jou 'n brief
juis omdat ek woordeloos
is – die sin ontbreek, sinne
ook lief. liefde was 'n versinsel
sonder volsinne, hoogstens
-snedes of sinspelings
'n sinnebeeld van alles
wat nou -loos is, illusie
die konklusie van iets
waarin ek nie meer sin-
nigheid het. lief, als is sins-
bedrog, alles het gebreek
ironies dat ek in die dood
tóg die laaste woord spreek.

Verlamde
(vir Elsabe Steenberg)

Soos bome is ek 'n vas-
gerankte, 'n stillewe
van winters en ander
magtelooshede, 'n non
in die vervalle klooster
van 'n lyf gekerker,
ingeperk, prenataal verdoem
tot ander se bad- en eet-
en opstaantye gekluister
aan trae spiere en
onbevoegde dye tot selfs
die traagste gang gaande-
weg 'n tors van ledemate
word 'n dors om uit
te wring uit vleeslikheid
tot gees alleen bestaan
en lig: God se skoenlapper.

Min of meer

hoe min jy een minder
wat reeds 'n beminde is
om die minste te sê hoe
hou jy die liefde dig
ontruim jy jou binnekamers
van sy aangesig? minus
hom is alles minder, dit rym nie. ongerymde
sublieme anonieme min-
naar ek skaar my
by die digters
wat van geliefdes
en wonde verse maak.
dus: jy word 'n verdigsel
iets soos opdrifsel, plus-minus.

Oë in die dood

jy sou jou kon verbeel
dat hy 'n uiltjie knip
oop-oog dut, maar dit is
oogverblindery, illusie
dat wie sien, stiksienig is
terwyl een instaar in
'n dieper visie : apokalips?
dié oë is dowwe ghoene, ont-
neem van visioene : soneklips.

Oëverblindery (Hand. 13:11)

Jy het jou vergis
met daardie Argus-oog
van Hom. te ligtelik,
profaan, Hom as
skynbeeldig opgesom:
die ooggetuie van
jou tonnelvisie. voorlopig dan
is alle lig vir jou verspil,
gestol: sterre, ligte, son.
hier speel die Helder-
siende met jou blindemol

Joan Hambidge
Outobiografiese aanwysers in die kritiek: Die geval Paul de Man

I

Die outobiografie, oftewel die sogenaamde mens-agter-die-boek, interesseer lesers. Dit bewys etlike studies oor skrywers, bewegings of modes waarvan J.C. Kannemeyer se *Die dokumente van dertig* (1990) 'n markante voorbeeld is. Hierdie teks moet as 'n aanvulling of supplement tot D.J. Opperman se *Digters van dertig* gelees word in die kartering van een van die belangrikste bewegings in die Afrikaanse letterkunde: die dekade van dertig.

Ook 'n studie soos L.J. Harley se *Outobiografie, outobiografiese roman en roman-as-outobiografie: 'n generies-tipologiese ondersoek,* 'n D.Litt.-dissertasie van 1984, bewys hierdie belangstelling binne die literatuurwetenskap wat *intensionaliteit, biografiese besonderhede,* ensomeer nie meer as 'n onaanvaarbare benadering afmaak nie. Trouens, die literatuurwetenskap het die volledige sirkel voltooi: van die 19e-eeuse biografisme tot teksgesentreerdheid na lesergerigtheid terug na die biografisme/psigoanalitiese benadering tot die literatuur.

In 'n onlangs verskene artikel in *Literator* (November 1991) behandel Riana Scheepers in "Outobiografie of nie: aantekeninge oor die outobiografiese aanwysers in enkele Afrikaanse tekste" eweneens hierdie kwessie. Vir Scheepers moet die outobiografiese aanwysings telkens *tekstueel* gegrond wees, 'n opmerking waarmee hierdie leser akkoord gaan, behalwe dat sy in haar lesing van Harley se bespreking van Lettie Viljoen se *Klaaglied vir Koos* die tekstuele aanwysings nie aanvaar nie. Vermoedelik omdat Scheepers nie so bekend is met Lettie Viljoen se ervarings nie, want die meeste van die ánder skrywers wat sy vermeld, word die "outobiografiese spronge" wél tekstueel bevestig.

'n Mens sou dus hier eerder van 'n grensgeval kon praat: dat die teks vir een leser méér "werklik" of "outobiografies" mag aandoen as vir 'n ander. Dit bewys die onlangse debakel rondom Anna M. Louw se *Wolftyd* sekerlik: lesers wou die verteller gelykstel aan die werklike skryfster, terwyl Anna M. Louw in 'n brief aan my soos volg hierop reageer:

> "Verskeie resenseerders het die keer, na deeglike speurwerk, net deernis vir die gewaande mens agter die boek. 'n Mens wil hulle nie kwaad maak nie, want hulle is in 'n magsposisie, maar ek sou wil antwoord: "Elementary my dear Watson. Merely read what it says on the second introductory page of *Wolftyd*".

Scheepers se argumentasie oortuig hierdie leser nie, wat eerder akkoord gaan met Harley se siening dat die kolofon en die opdrag én die feitelike korrelasies immers bewys lewer van 'n outobiografiese teks. Maar dit vir eers tersyde.

II

Harley en Scheepers se tekste het hierdie leser egter na 'n minder ontginde kwessie gelei, naamlik die aanwesigheid van outobiografiese aanwysers in *kritiese* tekste. Die literêre kritikus het immers ook 'n verhulde of meer bekende lewenswyse, ideologie, literêre oortuiging wat 'n rol speel in die resepsie van die kritiese teks. Susan Sontag se *Illness as metaphor* (1979) is onder meer geskryf vanweë Susan Sontag se bemoeienis met kanker. Dit is dus 'n teks wat haar eie persoonlike ervaring ook weergee, omdat sy hierdie teks geskryf het nadat sy van kanker herstel het.

Die tweede voorbeeld is stellig meer dramaties, naamlik die geval Paul de Man se "Nazi-verlede" het onlosmaaklik deel geword van sy naam wat sy literêre diskoers in so 'n mate aantas dat die leser selfs ironiese sub-tekste bespeur in titels soos *Allegories of reading* (1979) en *Blindness and insight* (1971). Veral laasgenoemde titel suggereer iets van De Man se aanvanklike bemoeienis met die Nazi-wêreld en sy uiteindelike afkeer daarin. Ná die bekendmaking van die feite deur Ortwin de Graef, 'n Belgiese historikus, het verskeie van De Man se literêre kollegas op hierdie beweringe gereageer soos Jacques Derrida in "Like the Sound of the Sea deep within a Shell: Paul de Man's War" in *Critical Inquiry*, Spring 1988.

Ofskoon Derrida se retoriek meesleurend en selfs aanskoulik is, kan hy hierdie leser nie van De Man se onskuld oortuig nie. Trouens, Derrida se verdediging, wat bemoeilik word deur De Man se dood én sy eie Joodsheid, kon ook nie die klad van De Man se naam verwyder nie. In hierdie geval is die literêre teoretikus = die mens in dieselfde mate as wat die latere tronkbundels van Breyten Breytenbach nie los te dink is van sy persoonlike ervaring en politieke oortuiging nie.

III

Die skrywer wat stellig die helderste argumenteer oor dié hele kwessie is Frank Kermode in *The uses of error* (1991). In 'n essay getitel "Paul de Man's abyss" is Kermode wel deeglik bewus van die skade wat hierdie aantyging vir De Man as *teoretikus* berokken het. Die navolger van *aporia* het dus 'n slagoffer hiervan geword.

'n Aanhanger van dekonstruksie-kritiek wat immers die vryheid van die teken propageer, kan nie anti-Semities in sy denke wees nie. Veelal nie binne die denkklimaat van die Ooskus-Amerika wat juis *enige* vorm van rassisme óf seksisme meedoënloos afkeer nie. Op die teenstrydighede in De Man se denke – 'n bykans Europese De Man versus 'n Amerikaanse De Man – wys Frank Kermode.

Kermode behandel 'n verdere aspek van hierdie debat. Dit het later nie net gegaan om De Man se anti-Semitisme of onskuld nie, maar die hele dekonstruksie-beweging is deur sy teenstanders verdag gemaak. De Man het dus 'n verskoning geword vir teksgesentreerde lesers se besware téén die *filosofiese* onderbou van dekonstruksie (Kermode, 1991: 109).

Ook Christopher Norris is bewus van die erns van die aanklag in sy *Paul de Man: Deconstruction and the Critique of Aesthetic Ideology* (1988), hoewel sy boek al voltooi was ná die aanklag van De Graef. Hy reageer wel in 'n addendum op hierdie kwessie. Die latere De Man demistifiseer as 't ware die mites soos die organiese samehang tussen taal, kultuur en nasionale eenheid. Waarop hierdie leser wil vra: is dit nie die essensie van die dekonstruktiewe denker nie wat eens moes glo in die mites van Eenheid, Waarheid, Betekenis – ten einde dit daarna met "rigour" te demistifiseer (dekonstrueer) nie?
Vir Kermode egter kan die latere fase van De Man se lewe gesien word as 'n suiweringsproses (Kermode, 1991: 113). Terselfdertyd vergewis hy hom van nog 'n ernstiger aanklag teen De Man, naamlik dat dekonstruksie a-histories is of nie genoegsaam aandag gee aan die historiese implikasies nie. Soos Kermode skryf:

> "Others, less charitable, have declared that deconstruction is a means of destroying the value of any historical record, or at least blurring a past, as if De Man's work were 'nothing but a series of oblique strategies for pretending it never happened, or at least that there existed no present responsibility for past thoughts and actions'" (Kermode, 1991: 113).

Kermode tipeer De Man as die "impresario of the rhetorical impasse" (1991: 115) en wys daarop dat De Man se tekste 'n soort interne spanning bevat:

> "... de Man almost always achieves this kind of internal tension, the undecidability of his own writing reflecting the unavoidable undecidability of language itself. He was always looking for the point where necessity encountered impossibility, or intention its fated undoing" (Kermode, 1991: 115).

De Man se bydrae is veelal die teorie van *aporia* en die onsekerheid van die leesaksie. Hiermee saam bewys De Man se teorieë dat teorie nie figurale taal kan bemeester nie – die grootste waarde van dekonstruksie in die algemeen.
Uiteindelik meen Kermode dat die teoretiese debat van die jeugdige foute na die dekonstruktiewe argumente verskuif moet word. Dit is sekerlik die ideaal, maar uiteindelik sou Kermode self moet toegee dat ook hy in dié doolhof gedwaal het.

IV

"Literature as well as criticism – the difference between them being delusive – is condemned (or privileged) to be forever the most rigorous and, consequently, the most unreliable language in terms of which man names and transforms himself", aldus Paul de Man in *Allegories of reading: Figural language in Rousseau, Nietzsche, Rilke, and Proust* (1979: 19).
De Man argumenteer in die eerste essay, 'n soort sleutel-essay, "Semiology

and rhetoric", dat 'n metafoor vir die leesproses in gebreke bly om dié komplekse proses op te som. Hy illustreer dit onder meer aan die hand van W.B. Yeats se gedig "Among School children" se slot:

> "How can we know the dancer from the dance?"

Konvensioneel word dié reël geïnterpreteer dat daar 'n eenheid tussen vorm en inhoud bestaan, tussen skepper en artefak (skepping). De Man sien dit verder as volg:

> "It could be said that it denies the discrepancy between the sign and the referent from which we started out". (1979: 11)

En:

> "Rhetoric radically suspends logic" (1979: 10).

Die beoefenaar van die retoriek, die uitwyser van figurale taal se onmoontlikheid om die werklikheid vas te vang (dit sê net wat dit nie sê nie), se twee uitsprake kan eweneens op sy paradoks tussen lewe en teorie van toepassing gemaak word. Dit is eweneens ironies dat dekonstruksie wat die outeur se bedoeling ondermyn, in die geval De Man as 't ware weer die outeur verhef tot Die Outeur en ons daarop attent maak dat die Menslike Danser nie van die Teoretiese Dans geskei kan word nie. Juis hierom klink 'n uitspraak eweneens in die eerste essay nou ook ironies op:

> "Does the metaphor of reading really unite outer meaning with inner understanding, action with reflection, into one single totality?" (1979: 13)

De Man kies hier (die voorbeeld is Proust) vir die metafigurale, vir die beeldspraak-oor-die-beeldspraak. 'n Keuse gemaak vanweë 'n onbewuste besef dat 'n teks belangriker is as 'n gerepresseerde lewe?
Dit gaan immers ook in Proust se *À la recherche du temps perdu* oor die keuse tussen lewe en letterkunde, en as De Man opmerk dat hierdie teks nie "practice" wat hy "preach" nie, is dit insgelyks ironiese woorde wat op sy teoretiese *dicta* van toepassing gemaak kan word.
Die slotvraag in "Semiology and rhetoric" (1979: 19) vra om dekonstruksie:

> "Literature as well as criticism – the difference between them being delusive – is condemned (or priviliged) to be forever the most rigorous and, consequently, the most unreliable language in terms of which man (*De Man*?, J.H.) names and transforms himself".

Het De Man dus 'n keuse gemaak vir die sogenaamde spel van *différance*, vir die *dans van betekenis* juis omdat dit hom van enige historiese

verantwoordelikheid sou onthef? Hierdie leser is weliswaar besig om die implikasies van 'n dekonstruktiewe benadering op De Man te draai, maar dit is ook die siening van David Lehman in *Signs of the times: Deconstruction and the fall of Paul de Man* (New York, 1988).
Lehman is 'n joernalis by *Newsweek* wat in 1987 oor dié skandaal etlike artikels geskryf het. Lehman noem De Man in dieselfde asem as vir Heidegger: beide het aan 'n soort historiese amnesie gelei.
Lehman wys insgelyks op 'n interessante paradoks: in die tyd wat die Dood van die Outeur deur dekonstruksie gepropageer is, was De Man 'n Outoriteit. Die leser kan dus self die verdere toepassing(s) maak: die skrywer wat agiteer vir die Vryheid van betekenis, had 'n On-vrye filosofie in sy jeug voorgestaan.
Dekonstruksie is immers 'n retoriese strategie wat in wese paradoksaal is: alle betekenis is self-verwysend, in wese retories. Alle tekens wys heen na ander tekens wat selfs die wêreld tot nog 'n teks/teken kan reduseer. Was die historiese vergryp dus net 'n *misreading* van die geskiedenis, soos Malcolm Bradbury vra in "The scholar who misread history?" (*The New York Times Book Review,* Aug. 1989)?
As die referent nie vasgepen kan word nie, en alle betekenis in wese onbepaalbaar is, hoe kan die geskiedenis-as-teks aanspraak maak op waarheidgerigtheid? Hoe kon De Man dus onderskei?
Gewoon omdat dekonstruksie nie a-histories is nie en allermins kan aanspraak maak op 'n blote spel en eindelose differasie. Iewers is daar ten minste 'n afsluitingspunt, 'n punt van algemene konsensus (selfs in 'n postmodernistiese teks) dat één betekenis méér geldig/relevant/toepaslik as 'n ander is. Anders sou enige vorm van debat tussen twee literêre lesers *ad absurdum*-reduksies tot gevolg hê. En dit is immers nie die geval nie. Selfs die mees oortuigde (en oortuigende) dekonstruktivis weet intuïtief dat alle leesaksies op 'n afsluitingspunt gerig is. Of aanspraak maak op sekere gedeelde persepsies oor letterkunde/teks/leser/betekenis, ensomeer.
'n Mens kan De Man dus nie sy historiese vergryp of blindekol vergeef nie; eerder dit relevant vind om te sien hoé dikwels hierdie teoretikus geboei was deur die *aporia* in 'n teks en in staat was om die ideologiese kontradiksies in tekste uit te wys. Stellig vanweë sy eie (on)bewustelike hantering van 'n soortgelyke paradoks.
Malcolm Bradbury belig ook die volgende:

> "The ironies grew clear. The discourse so often used to decanonize and de-fame other writers was put to work to canonize and re-fame the master of deconstruction".

Meer nog: hierdie tekste is losgemaak van hul estetiese, morele of etiese basis om deel te word van die "eternal condition of pure discourse". Sodoende kon De Man se vroeëre tekste maar net deel uitmaak van 'n

tekstuele spel. En aangesien 'n teks geen outeur óf historiese basis besit nie, kon tekste deel word van die tekstuele konstruksie Paul de Man sonder dat dit so hoef te wees.
Die enigste oplossing vir hierdie probleem aldus Bradbury, is dat tekste weer moet kan aanspraak maak op 'n Outeur. Bradbury bepleit dan ook die geboorte van die Outeur met sy morele verantwoordelikhede en sosiale verpligtinge en wys daarop dat dekonstruksie 'n uitvloeisel is van Sartre se agitasie vir die dood van die skrywer. Maar, beklemtoon Bradbury, Sartre het binne 'n na-oorlogse wêreld gedink: "He started it because during die 1930's the word had been defamed and defigured, the book burned, the writer erased, by forces that lay outside criticism in history".
Hierdie leser wil allermins die waarde van dekonstruksie negeer, maar die geval Paul de Man vra om 'n her-definiëring van die rol van die skrywer – kreatief én krities – omdat die danser nie van die dans geskei kan word nie.

Bibliografie

1. Bradbury, Malcolm. 1989. The Scholar who misread history. *The New York Times Book Review:* Augustus 11.
2. De Man, Paul. 1979. *Allegories of reading.* New Haven: Yale University Press.
   1971. *Blindness and insight.* New Haven. Yale University Press.
3. Derrida, Jacques. 1988. Like the Sound of the Sea deep within a Shell: Paul de Man's war. *Critical Inquiry.* Spring.
4. Harley, L.J. 1985. *Outobiografie, outobiografiese roman en roman-as-outobiografie: 'n generies-tipologiese ondersoek.* Pretoria (Proefskrif (D.Litt.) – UP)
5. Kannemeyer, J.C. 1990. *Die dokumente van dertig.* Kaapstad: Jutalit.
6. Kermode, Frank. 1991. *The uses of error.* Londen: Fontana Press.
7. Lehman, David. 1988. *Signs of the times: Deconstruction and the fall of Paul de Man.* New York: Poseidon Press.
8. Louw, Anna M. 1992. Private korrespondensie.
   1991. *Wolftyd.* Kaapstad: Tafelberg.
9. Norris, Christopher. 1988. *Paul de Man: Deconstruction and the critique of aesthetic ideology.* Londen: Routledge.
10. Opperman, D.J. 1952. *Digters van dertig.* Kaapstad: Nasou.
11. Scheepers, Riana. 1991. Outobiografie of nie: aantekeninge oor die outobiografiese aanwysers in enkele Afrikaanse tekste. *Literator:* Nov., volume 12, no. 3.
12. Sontag, Susan. 1979. *Illness as metaphor.* New York: Vintage Books.

Universiteit van Kaapstad

Christo van Staden
Ou Nic Kasteel, die duiwel se drinkebroer

Nic Kasteel bly twee strate onder ons, snelweg se kant toe. Sy naam is nie regtig Nic Kasteel nie, dié het hy gekry oor hy so met die bierblik saamgeslaap het. Hy is eintlik Nicolaas Berens, die neef van Prinses de Wildt wat laasjaar uit die omgewing getrek het na die storie met die skoolhoof. Daar is baie stories oor Nic en Prinses, maar dit is beter om die meeste daarvan te vat soos jy koeliekerrie eet: bietjies-bietjies op 'n slag. Die mense in die buurt is sulke skinderbekke, jy kan maar seker wees dat ten minste driekwart van wat jy hoor uitgesuig is omdat dit na 'n lekker storie klink. Maar daar is een storie wat waar is, ek sal daarop sweer want ek het dit met my eie oë gesien en ek was nie te lank in die kroeg daar anderkant by die Hotel nie, ek het reguit van die werk af gekom en huis toe gegaan, want dis waar my mense vir my wag. Ek sweer, ek loop nie rond nie en ek ruik nie eers aan die nek van 'n leë bottel nie, na daardie keer toe my lewer amper besluit het dis tyd om uit te tree en die sinkende soos 'n sleg kaptein te verlaat. Ek drink nie meer nie, punt, ou pella. En almal kan maar sê ek was dronk toe ek dit gesien het, dit maak nie saak nie, ek weet wat die waarheid is. Hulle sê in elk geval net ek was dronk omdat hulle graag vir mekaar wil vertel Het jy gehoor, ou Koos Amstel het alweer die blik geknak, dié alkoholiste, die waterkar skommel nou maar eenmaal te veel vir hulle. En boeta, ek kan jou verseker, dis swaar om te bly sit, en na daai keer met Nic Kasteel het ek ook gedink dis maar weer terug oog toe met my, die ingewande roep, maar ek het gehou, en nou's ek hier, skoon van kop en nugter van maag, en ek kan die enigste ware storie oor Nic Kasteel en sy niggie Prinses vertel.

Vergeet maar van die storie van Prinses en die skoolhoof, ek glo niks daarvan nie, Prinses was in elk geval nie so 'n meisie nie. Prinses het groter dinge in haar kop gehad as 'n simpel ou skoolhofie. Die skoolhoof, ou Latte, is in elk geval 'n ou vark, as hy skorsies en pampoene in 'n rok sien beweeg het, kon hy nie sy kloue uithou nie, ek het al gesien toe ek nog daar op skool was, en wat met 'n jong juffroutjie soos Prinses ook nog daar, die ene bewegende lyf, ek moet sê, want ek het self ook so 'n oog op haar gehad voor ek kliniek toe is en toe daar vir Mien ontmoet het, die een wat nou in die middag vir my by die huis wag. Prinses, sy het baie van ons praat laat stokstaan in die kroeg, behalwe as Nic daar was, want Nic het nie daarvan gehou dat ons sy niggie so begeer nie. Nic kon ook maar 'n ou square wees as hy die dag wou. Dan slaan hy 'n paar blikke weg en hy vertel hoe hy die ou gaan seermaak wat Prinses se naam kakmaak. Seermaak waar dit saakmaak, en ou Nic was maar van die moerige tipe, jy vat hom op sy woord en jy hou jou bek. Maar nou kan ek alles vertel want ek drink nie meer saam met Nic nie, en ek gaan kyk ook nie meer Saterdae

saam met hom rugby toe nie – ou Nic en die blik is dikker pelle as wat die duiwel kan hoop om ooit met Nic te wees.
Prinses het so 'n paar jaar gelede daar begin skoolhou, ek wens ek het so 'n juffrou gehad, en dit was nie lank voor sy die eerste keer in die moeilikheid was nie. Mense het gepraat van haar ongewone maniere van straf, maar moet niks daarvan glo nie, mense praat maar so. Ek weet nie hoe sy gestraf het nie, mense het maar knor-knor en brom-brom en mompel-mompel daarvan gepraat, en eenkeer in die kroeg het Gert van oorkant die kafee 'n voorstel gemaak, maar Nic het hom net 'n kyk gegee. As ek geweet het, sou ek in elk geval nie gesê het nie, want ek is seker dis nie waar nie. Niemand het in elk geval bewys dat dit waar is nie – die seuns wat glo gestraf is, het almal gesê boel, dis nie so nie. En 'n mens gaan mos nie jou bek hou as iemand jou onregverdiglik behandel het en jy kry die kans om dit te sê nie? Ek sou nie. So. Die ma's en die pa's het toe glo by die skoolhoof gekla, en dié het Prinses ingeroep om met haar te praat oor die klagtes, en dis glo waar die hele ding begin het. Stories, stories, al die ou bitterbekke van die buurt. Ek kan nogal glo dat die skoolhoof so iets sou gedoen het, maar nie Prinses nie.
Toe laasjaar toe skei die skoolhoof se vrou hom, en weg is Prinses. Toe ons weer sien, toe staan die treklorrie voor haar huis, en toe ons haar vra En nou? toe trek sy net haar skouers op en sê sy's gerol, in pure varkstront, en dis nou wat die gemeenskap gee vir iemand wat hulle kinders vir hulle opvoed. Nou ja, toe's Prinses daar weg in 'n huff en niemand het weer iets van haar gesien of gehoor nie. Net so af en toe die ou stories wat kop uitsteek oor haar en haar neef Nic as die mense niks anders het om te doen nie. Moet niks daarvan glo nie, hierdie is die enigste ware storie, dis nie 'n storie nie, dis die waarheid, en ek is nie nou dronk nie en ek was nie dronk toe ek dit gesien het nie.
Ou Nic is nogal 'n groot ou, as hy regop staan en ek staan langs hom, dan kom my kop tot amper onder sy ken. En hy het net sulke helse vuiste, hy hoef net na jou te kyk en te sê Pella! en daai vuis so te bal, dan weet jy Nic wil nie stories hoor nie. Dan vertel jy liewer ook nie stories nie. Nou moet jy jou maar voorstel hoe ou Nic lyk as hy gehurk sit en 'n zol rol, suiwer Durbanse goud, en hy blaas die rook deur daardie twee perdeneusgate van hom en hy raak eers lui en dan moeilik. En dan moet jy jou ook maar voorstel hoe lyk Prinses as sy kruisbeen sit met daardie twee mooi bene van haar sodat die broekie eintlik wys, en sy vat die zol by Nic en sy blaas die rook dat haar hele gesig eintlik toe is, en sy raak eers 'n kat en dan kan jy haar hande nie van jou weghou nie. Hel, nie dat ek sou omgee nie. Maar ou Nic, hy was nie een vir 'n ontydige gevattery en gevryery nie, en hy het haar altyd net so 'n een plat klap gegee dat haar lip bloei, en dan skinder die kinders die volgende dag oor haar en die skoolhoof, oor haar lip so blou en dik staan.
Die ergste van alles is dat Prinses 'n man gehad het. Ja, ek sweer, sy was

getroud, maar omtrent niemand het hom ooit gesien nie, net Sondae soms as sy die rystoel tot voor in die tuin stoot en ou Nic kom kuier en die man lees die Rapport en Nic braai vleis en breek so tussenin 'n boks kasteeltjies. En dan as Nic later die rolstoel terugstoot terwyl Prinses aan sy boud vat, dan struikel hy eintlik en Prinses se man sit maar net en vat dit alles. Ek wonder of hy van alles geweet het, van Nic en Prinses se rokery en van die stories oor die skoolhoof? Wat weet 'n mens nou ook as jy die hele dag in 'n rolstoel sit, en die ander ou se assuransie wil jou nie uitbetaal vir jou pyn en lyding nie? Ek kan nie verstaan hoekom Prinses by hom gebly het nie, dis nie eers asof hy sou doodgaan en baie geld agterlaat nie. Ek dink hulle het hom sommer so saam met die meubels op die treklorrie gelaai toe Prinses padgegee het. Miskien het hulle hom langs die pad afgelaai, miskien nie, met Prinses het 'n mens nooit geweet nie.
Ek het ook so 'n paar keer saam met Prinses en Nic gerook, dit was voor ek op die wa geklim het, nou het ek alles gelos, en as 'n mens rook dan raak jy baie dapper en jy's nie eers bang vir Nic nie. Ek sweer ek het net een keer te ver gegaan, maar Prinses het daarvoor gesoek. Ou Nic het my gesê hy looi my as ek nie my hande kan tuishou nie, en ek het hom gesê man, dis nie ek wat nie my hande kan tuishou nie, en toe sê hy man, maak net soos ek, en toe Prinses kom toe gee ek haar een, ek sweer ek het dit nie so bedoel nie, toe lê sy daar op die grond en ek trap haar tussen die bene, seer dat sy en die skoolhoof seker vir 'n maand nie kon nie. Dit was die enigste keer, ek gee my woord daarvoor. Nog nooit het ek weer my hand teen 'n vrou gelig nie. Ook nie teen diere en kinders nie, ek's nie 'n boelie nie, man. Ek is nie so grootgemaak nie. Maar soms, ek sê jou, as Mien so aangaan, dan wonder ek ook maar of ek nie so 'n bietjie van Nic se geaardheid nodig het nie.
Jy weet mos hoe dit met vrouens is. Jy weet, ek hoef niks te sê nie, en as jy nie weet nie, hou maar net so 'n bietjie vir Mien dop. Here, ek sweer, eendag is eendag.
Maar dis nou Mien, en dis nou 'n hele ander storie as Prinses en Nic, en as ek geweet het dis teen die wet sou ek polisie toe gegaan het. Weet jy wat sê die mense? Hulle sê Nic en Prinses het so gereël dat haar man in die ongeluk beland het, en hulle het eintlik gehoop hy gaan dood, sodat hulle kan trou. Maar moenie dit glo nie, Nic en Prinses wou nooit trou nie, hulle is dan neef en niggie. Dis in elk geval teen die wet dat familie trou, hulle kry net gebreklike kinders en so aan, en later baklei hulle net en die kinders kos hulle 'n klomp geld en hulle moet maar die karavaan vat en in die karavaanpark gaan bly. Wie wil nou in 'n karavaanpark bly waar jy nie eers jou eie toilet het nie?
Hoe kon Nic nogal reël dat Prinses se man 'n ongeluk maak, ongelukke gebeur sommer vanself. Ek laat my nie vertel dat een ou 'n ander ou kan vra om in daai ou se kar vas te ry sodat hy sy vrou kan kry nie. Nee wat, sommer buurtstories. Die mense is moeg vir hulle eie skandes en dan

praat hulle oor wat hulle dink ander mense se skandes is. Soos Amy Wolfaart, sy's 'n groot een om haar bek te rek, sy's al drie keer geskei en haar kinders wil nie eers meer by haar bly nie. Die ou dik ding, as sy kruisbeen sit soos Prinses, sal jy nie eers met 'n verkyker iets kan sien tussen al daai rolle vet nie. Ou jaloerse teef. Sy kom sit altyd hier in die kombuis en eet Mien se beskuit op, en sy sê Nog droog, Koos? met haar ou kekkellaggie. Net die hoere in die stad lag so. Die ou puisiegesig, sy en Mien raak heeltemal te goeie vriende, ek sal iets daaraan moet doen. Dis haar lover wat die mentaliteit van 'n wit kaffer het, die ou moer. Dié dat sy nou dink sy weet alles, en sy kan sommer so hierjy vir almal sê wat hulle moet doen.
Almal is mos deesdae so in die kaffers opgekruip, dié dat ons so sukkel om ons werk te hou, en daar so baie is wat nie werk het nie. Party kaffers is nie te sleg nie, soos Lucky wat altyd vir Nic dagga bring. Lucky ken sy plek, hy't een keer so 'n bietjie wit geraak, toe't Nic hom gewys jy praat nie so met die Baas nie. Maar hulle wil mos nie meer Baas sê nie, hulle is mos nou almal Menere. Fokken Menere my gat! Een so 'n wetter moet my weer meneer voor en meneer agter, dan wys ek hom wie's meneer en wie's kaffer. Maar die regering laat hulle mos alles toe.
Nic, hy't nie kak gevat nie, ons was nogal goeie vriende. Ja, ou Nic, die ou bogger. Hy kon harder drink as enigiemand wat ek ken. As ons laat gedrink en gerook het, dan sê hy sommer reguit vir my Koos, jy moet nou fokof, ek en Prinses het dinge om te doen. Dan loop ek maar, ou Nic is nie 'n ou wat vir jou sê hy dink jy skyt pêrels as hy dink jy vreet pap nie. Nie ou Nic nie, my maat. Eintlik jammer ons is nie meer pelle nie, na ek op die waterkar geklim het.
Ek weet nie wat hy en Prinses gedoen het nie, ek is nie 'n ou vir storietjies maak nie, maar ek weet ook nie wat hulle juis kon doen nie. Teen daai tyd het Prinses altyd op die mat gelê soos 'n leë sak met haar rok opgetrek en haar bene so los oormekaar, en die bandjies van haar rok af oor haar skouers, sodat 'n mens amper kon sien waarvan die skoolhoof so gehou het. Nic is die een wat my die eerste keer laat rook het,en hy het gesê Ou Koos, as jou hart jou pla en jy't lanklaas punt natgemaak, dié dinge maak jou sterk. Hy't my ook gewys hoe om te rol en te trek: diep in sodat die kool helderrooi gloei, en dan stadig uit deur jou neus. En dan aanpaas, my maat, jy kan nie al die goud vir jouself hou nie. Dan suig Prinses, en dan suig Nic, en hy sit agteroor met 'n salige uitdrukking op sy gesig en die blikkie in sy hand, hy drink nie eers nie. Rustige ou, Nic, as hy so rook. Maar moet net nie te veel aandag aan Prinses gee nie, hy hou jou dop met daai skrefiesoë van hom, en hy sien alles, ook waar jy kyk.
Jis man, vrouens is mos soos die weerlig, hoe kan jy nie sien nie, al kyk jy weg? En Prinses, man, as ek Mien kon inruil op 'n ander model, ek sou gery het soos 'n koning, nie soos nou met 'n ding sonder shocks en vere nie! Drieliter, pel, en jy skrik nie vir die hobbels en die slote nie.

Fok dit, man, Nic is pelle met die duiwel, daar't ek dit nou gesê, jy kan sê ek lieg maar ek weet ek lieg nie, ek was nie dronk nie, ek het hulle gesien, en die duiwel was op Prinses met sy bokpote en sy stert en sy horings en al, en ek het gehoor hoe hulle lag. Mien sê mos nog altyd jy soek die duiwel as jy rondgaan soos Prinses met jou bene oop vir elke man, nou-nou nou-nou is dit die duiwel en dan kom jy nie eers agter dis die duiwel nie. En dis alles Nic se werk, hy en die duiwel is seker lankal pelle, hy het mos daai een keer vertel hoe hy die duiwel onder die tafel ingedrink het, en dat die duiwel pilsener drink en hy drink lager soos 'n regte boer, nie soos die kaffers in die bieradvertensies nie; en dis sweerlik Nic wat vir die duiwel gesê het hy kan vir Prinses vat, sommer daar in Nic se kamer, waar ons altyd saam gerook het. Wat dink hy is Prinses, hè? Sy was nie so sleg nie, ek glo mos niks oor die skoolhoofstorie nie, maar hel, sommer die duiwel, en dis die waarheid. Ek sê jou, ek sal my huis verwed, ek lieg nie. Maar die ander stories wat die mense vertel is nie waar nie, dis net omdat hulle nie van Nic hou nie, oor hy so reguit is en oor hy mense so 'n bietjie met die vuis help as hulle nie saamstem nie. Jis man, ou Nic was nie so 'n slegte ou nie, en toe die ding met die duiwel.

As ek geweet het dis onwettig, maar hy sal nog in die hel brand, ek kan jou die versekering gee. Maar Nic is een van daai mense wat dit nog sal geniet ook, hy sal sommer vir die duiwel sê Hei ou bokbaard, kom maak 'n dop saam met my! En kry sommer bietjie vir ons groengoud as jy siele in Durban gaan haal.

Ek sê jou, dis nie die skoolhoof nie, en dis ook nie Nic nie. En ek sê jou dis oor haar man haar wou skei oor die mense gesê het die skoolhoof het haar preggs gemaak, dat Prinses hier weg is met boepens en al. Ek sê jou, pel, ek was nugter, ek het nog nooit eers weer aan 'n dop geraak nie, maar een sou nou darem bleddie lekker gewees het, man.

Lina Spies

Die tortels van die modder: Digter tussen slym en ster in die poësie van D.J. Opperman

I. Inleiding: die roeping van die "dertiende dissipel"

Digterskap en dissipelskap is in die oeuvre van D.J. Opperman nie te skei nie, maar dan dissipelskap met die konnotasies wat die digter *in sy poësie* daaraan gee. Die saamdink van die religieuse en digterskapsmotief lei tot 'n belangrike insig: Opperman se siening van die Christelike godsdiens is gevorm uit eie belewenis van die werklikheid en eie nadenke oor God en wêreld. Hy kan nie opgeëis word vir 'n bepaalde kerklike dogma soos die Calvinisme of vir 'n spesifieke filosofiese denkrigting soos die panteïsme nie. Die digter is as volgeling van Christus 'n "dertiende dissipel": hy loop buite die gewone orde; hy is nie een van die twaalf nie. ("Dertiende dissipel": *Heilige beeste* 1945). Hy versaak nie soos die Christen tradisioneel doen "die wêreld" nie, maar vereenselwig hom juis met alles in die skepping om daardeur sy kunstenaarsroeping te vervul. Dié roeping eis ook identifikasie met die pyn van alle lydendes. Die kunstenaar is as dienaar van God noodwendig 'n dertiende dissipel: die enigste manier waarop hy God kan dien, is deur sy kuns.

II. Die digter as profeet: 'n driftige Moses

Die Ou-Testamentiese Moses is die skuilfiguur vir die digter in "Mériba", die aanvangsgedig van *Engel uit die klip* (1951) wat seer seker ook 'n credo-gedig is. In hierdie gedig kry ons 'n teleskopering van minstens drie Skrifgedeeltes. In die Ou Testament lees ons hoe die Israeliete by drie geleenthede tydens hulle woestynreis na die beloofde land van Moses eis om vir hulle drinkwater te gee. Dié eis gaan gepaard met klagtes oor hulle ontberinge en verwyte aan Moses oor die uittog uit Egipte waarvoor hy verantwoordelik gehou word – asof hulle as slawevolk God nie self daarom gesmeek het nie.

Twee van die tersaaklike gedeeltes Exodus 17: 1-7 en Númeri 20: 1-13 stem in hoë mate ooreen. In die Exodus-gedeelte slaan die Israeliete laer op by Ráfidim in die woestyn Sin. Moses vrees om deur die dorstige, opstandige volk gestenig te word. As hy God aanroep, beveel God hom om met die volk na Horeb te trek waar hy die rots moet slaan waaruit dan water sal kom vir die volk om te drink. Hierdie gebeurtenis herhaal hom min of meer in Númeri 20. Die Israeliete bevind hulle nog in die woestyn Sin; dié keer by Kades. Weereens bekla hulle hul lot jeens Moses en Aäron: "... Waarom het julle ons uit Egipte laat optrek om ons in hierdie slegte plek te bring? Dit is geen plek van graan of van vye of van wingerdstokke of van granate nie; ook is daar geen water om te drink nie" (Num. 20:5)[1]. Die

eerste twee strofes van Opperman se "Mériba" gryp direk terug op hierdie Skrifgedeelte:

Waar alles verstrak
tot die rots, tot die ding,
in Kades, die stad
op die sande van Sin,

vra my volk wildsbokke
en rooi granate,
die wingerdstokke
wat raak aan U water.

Dié twee strofes vorm één sintaktiese eenheid: die sin loop deur met 'n komma aan die einde van strofe 1, terwyl 'n punt die sinseinde markeer na die laaste reël van strofe 2. Die laaste twee strofes sluit soos die eerste twee ten nouste by mekaar aan en staan teenstellend – vergelyk die inleidende "maar" – teenoor die eerste twee:

Maar onder my staf
wat driftig spreek
dat, soos uit 'n kraf,
U vryelik breek

uit die rots, uit die ding,
in Kades, die stad
op die sande van
Sin,
breek U waters brak.

Nóg in Exodus 17 nóg in Numeri 20 is daar sprake van *brak* water wat uit die rots gekom het; inteendeel: "Daarop tel Moses sy hand op en hy slaan die rots twee maal met sy staf; en daar het baie water uitgekom, sodat die vergadering gedrink het en hulle vee" (Num. 20:11). Vanwaar dan die "brak waters"? Hier kry ons die reeds genoemde teleskopering.
Die geskiedenis van die water uit die rots by Horeb in Exodus 17 word voorafgegaan deur die verhaal van hoe Moses in die woestyn Sur die *bitter* (=brak) waters van Mara laat soet word het: Exodus 15: 22-27. Die Israeliete het weereens teen Moses gemurmureer oor die water wat ondrinkbaar was. "En hy het die Here aangeroep, en die Here het hom 'n stuk hout gewys; dit het hy in die water gegooi en die water het soet geword" (Ex. 15: 25). Nêrens is daar sprake van brak water wat die volk verplig is om te drink nie.
Opperman se "brak waters" gryp seer seker terug op die verhaal van die water van Mara, maar moet binne die verband van die gedig metafories verstaan word. Die "brak waters" is vir Moses bedoel; nie water wat hy letterlik moes drink nie, maar God se handelinge met hom wat hy as bitter

moes ervaar het. Omdat God hom en Aäron by Kades (Num. 20) beveel het om – in teenstelling met die opdrag by Horeb (Ex. 17) – slegs met die rots te *praat,* maar hy dit in ongehoorsaamheid *geslaan* het (klaarblyklik uit woede oor sy volk se wederstrewigheid), sou hy die beloofde land nie binnegaan nie: "Toe sê die Here vir Moses en Aäron: Omdat julle in My nie geglo het om My voor die oë van die kinders van Israel te heilig nie, daarom sal julle hierdie vergadering nie in die land inbring wat ek aan hulle gegee het nie" (Num. 20: 12).
Om profeet en digter te wees, beteken om 'n eensame en veeleisende taak te verrig; 'n roeping te vervul wat in plaas van roem dikwels verguising tot gevolg het. Dit beteken binne die wêreld van D.J. Opperman se poësie om God ook in sy *dinglikheid* – in sy skepping – te leer ken, waar Hy nie meer in 'n dogma – 'n *kraf* – vasgevang kan word nie, maar juis omdat Hy vrygemaak word, die God van "brak waters" is: onder die staf wat "driftig *spreek*", "breek *vryelik*" God se "*brak* waters".

III. Die digter as gekortwiekte sangvoël: "ons, die tortels van die modder"

'n Vergelyking van Opperman se manuskripte met die gepubliseerde bundels laat blyk dat *Engel uit die klip* (1951) en *Blom en baaierd* (1956) in noue samehang met mekaar ontstaan het. 'n Skeiding en sifting het mettertyd plaasgevind waardeur *Engel uit die klip* eerste die lig gesien het.[2] Tematies lê die twee bundels egter so na aan mekaar dat gedigte mekaar oor en weer eggo. So speel die slotgedig van *Blom en baaierd* en die aanvangsgedig van *Engel uit die klip* op mekaar in; verse wat as gevolg van hulle posisie binne die verband van die aparte bundel alreeds prominensie verkry. In albei gedigte val die ongewone meervoud "waters" op. God maak Sy teenwoordigheid bekend deur die baie waters wat Hy skenk.
In "Mériba" is die digter die profeet wat God se "*waters*" – al is dit ook brak – vryelik uit die rots laat breek; in "*Paddas*" – die slotgedig van *Blom en baaierd* – "sak" die "*waters*" "uit die hemel" en herskep so momenteel die voorsondige wêreld van Genesis 1 waar God self as Skepper bo die baaierd besig was:

As die waters uit die hemel sak
oor blaar, sambreel en dak
begin diep deur die reën ontroer
in alle plasse
en moerasse
ons, die tortels van die modder, koer.

Die oorgang van die konkrete na die abstrakte werklikheid voltrek hom in die gedig via die metafoor "tortels van die modder" vir die paddas. Dit gaan in laaste instansie nie hier om werklike paddas wat letterlik deur die reën in

beweging gebring – ont-*roer* – word nie; net die mens kan "ontroer", emosioneel aangegryp word. Die "tortels van modder" is klaarblyklik 'n sekere, gepresiseerde aantal mense; 'n bepaalde, onderskeie groep soos deur die beklemtoonde "ons" van strofe tot strofe aangedui word: "ons, die tortels van die modder" (strofe 1); "Ons voel opnuut Sy gees" (strofe 2); "ons (ryg) die stringe liggies van die kuit" (strofe 3); "Ons mik nog na 'n mot" (strofe 4), "Ons ... roep ... op Hom die groot hosannas".
Die verwysing van "Sy gees" (strofe 1), die "bevel van God" en "My gevange volk" (strofe 4) en na "Hom" op wie "ons" die "groot hosannas" "roep" (strofe 5) – met die veelbetekende hoofletters – plaas die gedig binne 'n religieuse konteks. Elke mens voer met God die "onvoltooide groot gesprek" (strofe 2), maar dis pertinent die digter se roeping: "Ons wat uit die slym / berg en ster *berym* (strofe 5: reëls 1, 2; my kursivering). "Rym" is 'n spesifiek digterlike vermoë. Die "ons" oor wie die eerste en laaste strofe handel – dié twee strofes wat as 't ware die gedig omsluit en die gedagtegang aldus inisieer en voltooi – is dieselfde "ons" van wie daar sprake is in die eksplisiete digterskapsgedig "Scriba van die Carbonari," in die bundel *Engel uit die klip*:

> Ons digters, en Ovidius veral,
> het die omskepping van die gees besing
> met Daphne en Niobe in kristal
> in klippe of in bome vasgewring;
> .....

Meteens verskyn Moses as ek-spreker in "Mériba" en as skuilgestalte van die digter, ook teen die agtergrond van "Paddas". Dis immers by monde van Moses dat God die paddaplaag vir die farao aankondig: "Verder het die Here met Moses gespreek: Gaan na Farao en sê vir hom: So spreek die Here: Laat my volk trek, dat hulle My kan dien.
"En as jy weier om hulle te laat trek, kyk, dan sal Ek jou hele grondgebied met paddas teister, sodat die Nyl van paddas sal wemel. En hulle sal opklim en in jou huis kom en in jou slaapkamer en op jou bed; ook in die huis van jou dienaars en onder jou volk, en in jou bakoonde en in jou bakskottels" (Ex. 8: 1-3).
Hoe getrou Opperman die Bybelse teks volg – in die besonder vers 3 – blyk uit die vierde strofe van "Paddas":

> Ons mik nog na 'n mot
> dan hoor ons die bevel van God:
> 'Spring uit elke sloot en kreupelbos
> in kombuis, in room,
> in elke bed, in elke droom
> tot Farao My gevange volk verlos.'

Die digter is indringer, aanklaer (hy moet voor Farao staan) en verlosser. Ook die farao is net 'n instrument in die hand van God en word paradoksaal

ook een wat sy "gevange volk verlos."[3] Die teistering van die "paddas" word in Opperman se herdigting van die Bybelverhaal 'n indringing in 'n steeds intiemer wordende domein: "kombuis" (die plek waar kos voorberei word), "room" (verfynde voedsel), "elke bed" (suggestie van die mens se seksuele omgang), "elke droom" (die intieme psigiese lewe van die mens). Digterwees beteken die aanvaarding van 'n veeleisende, moeilike, eensame taak wat verrig word "deur die lang nagwaak / terwyl die ander slaap" (strofe 3: reëls 4, 5; vgl. in "Scriba van die Carbonari": "Nou dat die ander slaap, laat hierdie hand ..."). Die moment van inspirasie is vervlietend: "Die eerste helderhede wyk / en alles word bedek met slyk" (strofe 3: reëls 1, 2). Net momenteel voel die digter hom 'n eerste mens – Adam – direk aangeraak deur God se gees. Die "eerste modders" waaruit hy geskape is, word gou reeds die "slyk" waaruit hy "berg en ster" moet "berym" – en dít in die onnatuurlike omgewing van die stad. Die digter is ten slotte die gekortwiekte sangvoël: Die duif van die vrye hemel wat sy verblyf het in die bome – simbool van vrede en die Heilige Gees – is vasgevang in die modder; die vuil van die aardse bestaan in teenstelling met die "eerste modders" (vgl. die meervoud) waaruit hy "gewek" is.

IV. Die digter as boggelrug: skepper in die skaduwee van die Skepper

Die "tortel van die modder" vind binne die konteks van *Blom en baaierd* sy menslike vergestalting in Skewe Koen van Brakfontein in die titelgedig, "Blom van die baaierd". Hierdie boggelman is sy dorp se skoen- en rympiesmaker. Hy moet in dié *brak*-fontein (=fontein van bitter water) "berg en ster berym". Koen bekla sy lot by God en vergelyk homself met 'n vlermuis:

> Hoe lank wil U my hou met krom kraakbeen
> in skadu's van U skepping afgesonder?
> Die grond buig en boggel om my heen
> en die nag en sterre lê hol onder –
> ek val en haak my aan die wêreld ... steeds alleen.
>
> Ek moet met rympies in U duister maal,
> 'n rukkerige vlug my lewe lank,
> en tussen sterre en die stekels staal
> telkens met klank en weerklank
> my wisselende plek in die heelal bepaal.

Die slotgedig "Paddas" gryp terug op "Blom van die baaierd" en retrospektief word "padda" en "vlermuis" gelykgestel aan mekaar. Op dié manier word die assosiasie wat die vlermuis alreeds met die onnatuurlike het, versterk; die vlermuis is soos die"tortel van die modder" 'n selfteenstrydige wese: 'n soogdier wat vlieg en dan boonop in die nag. In sy vereenselwiging met die vlermuis rig Koen hom tot God: "'Het U my eens die kreupele gemaak / ... dat ons u skepping in die *skadu's* sou *bewaak*?'" (My kursivering.)

Reeds begin by Koen 'n "ons"-bewussyn wat hom uiteindelik sal bevry van sy selfgesentreerdheid by die besef "dat op die aarde elke mens sy boggel het". Maar voorlopig moet hy nog kom tot die aanvaarding van die "nagwaak" wat hy moet voer "terwyl die ander slaap" – soos die "tortels van die modder" in die derde strofe van "Paddas".
Koen kom in verset teen sy boggel, gryp na die "verbode steen" (letterlik: diamant) en laat sy liggaam in die Rynse hospitaal herstel. Maar sy uiteindelike insig is dat hy God vergeet en sy oorspronklike roeping versaak het. As kreupele was hy in staat om spontaan binne die teenstrydighede van die menslike bestaan te lewe én digter te wees, omdat die digter by uitnemendheid dié mens is wat onversoenbaarhede versoen: "'Kon ek maar weer die boggelruggie wees ... / 'n skoen bespyker of met pikdraad naai / terwyl ek rympies maak vir God of bruilofsfees'".
Die innerlike debat van Koen lei van verset tot versoening soos dié van die scriba in "Scriba van die Carbonari" (*Engel uit die klip*). Italië het sy onafhanklikheid verkry en in die nuwe Republiek voel die scriba hom vervreem van sy volks- en vroeëre strydgenote; hy weet hy is vir hulle, die "prinse van die handel", 'n vreemdeling – "Pietro, die malle wat gedigte maak." In sy nagtelike selfgesprek volg op die verset – "want Da Vinci is dood en dood is Dante. / Leef prinse van die handel, wynmagnate" – die versoenende insig, soortgelyk aan dié van Koen wat besef dat hy bestem was om "rympies" te "maak" teenstrydiglik "vir God of bruilofsfees." Die scriba aanvaar sy digterlike roeping waardeur hy binne teenstellings moet lewe:

> Laat ek dan waardig wees vir die bedryf
> en vir my medemens en God eenkant
> beurtelings notule en gedigte skryf.

Digterskap en dissipelskap is weereens nie te skei nie, ook nie in Opperman se gedig "Carrara" uit *Dolosse* (1963) nie. Skewe Koen van Brakfontein vind in hierdie gedig sy historiese ekwivalent in die Italiaanse Michelangelo, die grootste beeldhouer van alle tye en met sy vele gawes 'n ongeëwenaarde kunstenaar in die wêreldgeskiedenis – beeldhouer, skilder, argitek, digter.
Die begeleidende aanhaling in Afrikaans by die titel is 'n uitspraak van Michelangelo met 'n verklarende aantekening van Opperman:

> "Verdedig hierdie dooie skilderye en my naam,
> Want oor die geskilder moet ek my skaam."
> Michelangelo oor die Sixtynse Kapel

"Carrara" getuig daarvan dat Opperman intiem vertroud was met die beeldhouer se lewe. Die opdrag van Pous Julius II aan Michelangelo om die koepel van die Sixtynse Kapel – in die taal van Opperman – "met skilderye te oordek", was vir die kunstenaar 'n bittere teleurstelling. Hy is

op dié tydstip volkome in beslag geneem deur 'n vroeëre opdrag van Julius wat hy in die lente van 1505 ontvang het, nl. om vir sy toekomstige pouslike graftombe veertig lewensgroot beelde te maak. (Die tombe was bestem vir die koor van die Sint Petrus-kerk.) Dit was vir Michelangelo 'n groot uitdaging: hy het besef dat al die latente moontlikhede waaroor hy as beeldhouer beskik het daardeur tot volle verwesenliking sou kom. In Januarie 1506 het hy na Carrara gereis en begin beitel.
Julius het belangstelling in die praalgraf verloor ten gunste van die totale rekonstruksie van die Sint Petrus-kerk. Oortuig daarvan dat hy geminag word, het Michelangelo Rome verlaat (Furse 1975: 27-29). In 1508 is hy nogmaals deur Julius teruggeroep en is die opdrag vir die Sixtynse Kapel aan hom gegee. Hy het hom verset en benadruk dat hy 'n beeldhouer is: "'nè io pittore' ('I am no painter')" (Furse 1975: 30). Vir Michelangelo was dit die begin van wat hy genoem het die "tragedie van die tombe": veertig jaar van frustrasies, kwellings, beproewings, melancholie – die uitvoer van tallose opdragte – voordat die praalgraf uiteindelik voltooi is. Die skaduwee daarvan het oor 'n halwe leeftyd van skeppende werk geval.
Die belangrikste interteks vir die *digter* Opperman was ongetwyfeld Michelangelo se satiriese sonnet wat hy later vir Giovanni Pistoja gestuur het en waarin hy die weersinwekkende omstandighede waaronder hy moes werk, beskryf. John Furse haal in sy lewenskets *Michelangelo and his art* dié sonnet in die Engelse vertaling van Elizabeth Jennings aan:

To Giovanni da Pistoja on the Painting of the Sistine Chapel[4]

Like cats from Lombardy and other places
Stagnant and stale, I've grown a goitre here;
Under my chin my belly will appear,
Each the other's rightful stance displaces.

My beard turns heavenward, my mind seems shut
Into a casket. With my breast I make
A shield. My brush moves quickly, colours break
Everywhere, like a street mosaic-cut.

My loins are thrust into my belly and
I use my bottom now to bear the weight
Of back and side. My feet move dumb and blind.
In front my skin is loose and yet behind
It stretches taut and smooth, is tight and straight.

I am a Syrian bow strained for the pull –
A hard position whence my art may grow.
Little, it seems, that's strong and beautiful
Can come from all the pains I undergo.
Giovanni, let my dying art defend
Your honour, in this place where I am left
Helpless, unhappy, even of art bereft.

(Sonnet V)

Opperman se subtitel is klaarblyklik 'n ekstrak uit Michelangelo se sonnet: "Giovanni, let my dying art defend / Your honour ...", gewysig tot "Verdedig hierdie dooie skilderye en my naam." Hierdie "subtitel" verskaf funksionele inligting: ons word bekendgestel aan die spreker in die gedig, Michelangelo, terwyl ons 'n kernagtige samevatting kry van die alleenspraak wat hy oor drie strofes van sestien reëls elk sal voer. Die houding van die kunstenaar jeens die opdrag van Julius II blyk uit sy erkenning dat hy hom vir dié "geskilder" ('n woord met 'n pejoratiewe konnotasie) skaam en die skilderye as "dood" beskou. Sy naam sal volgens hom daardeur skade berokken word, daarom vra hy om toekomstige verdediging daarvan en van die skilderye.

Ook in hierdie alleenspraak – weereens 'n innerlike debat van 'n spreker met homself – is daar 'n beweging van verset na versoening. Michelangelo is beeldhouer, daarom is hy in verset daarteen dat hy gedwing word om te skilder (strofe 1). Die eerste strofe is 'n weergawe van die *werklikheid*: 'n lydende kromgetrekte Michelangelo skilder die dak van die Sixtynse Kapel en ervaar dit as 'n teennatuurlike proses. In teenstelling daarmee gee strofe 2 die *droom* weer: in sy verbeelding, terwyl hy skilder, kies hy klippe vir die pous se praalgraf; kap hy die verskuilde figure in die mamerblokke van Carrara vry. Strofe 3 bring die versoening as Michelangelo besluit hy sal skilder asof hy beeldhou; werklikheid en droom aldus met mekaar versoen. "Ek boggel van lank buig in hierdie plek," sê Michelangelo in strofe 1 en binne Opperman se oeuvre praat die fiktiewe Skewe Koen ("Blom van die baaierd") saam met hierdie historiese boggelman-kunstenaar. Sy lyding blyk onmiddellik uit die aanvangsreël van die gedig: "Uit boud en skouers bot lang steiers." Die woord "bot" wat beteken "uitspruit" – bome bot: kry aldus 'n nuwe blaredrag in die lente – het hier 'n ironiese konnotasie: die menslike liggaam gaan 'n intieme pynlike verbintenis aan met lewelose dinge. Behalwe hierdie liggaamlike kwelling moet die boggelman-skilder boonop saamwerk met "lui handlangers"; is hy hom bewus van sy andersheid en eensaamheid: hy is nie een van die Pous se "vleiers" nie. Juis omrede van sy selftrots het hy die opdrag van Julius II aanvaar:

> – Ek kan nie lek,
> en daarom is ek nou soos in vrot vleie
> van Lombardye se waters slykoortrek,
> 'n ogiesknippende, maer, langpoot reier
> in die stank én swak lig van dié vertrek.

'n Mens verneem onmiddellik die eggo van "Paddas": "Die eerste helderhede wyk / en alles word bedek met slyk". Michelangelo, "tortel van die modder", moet "uit die slym / berg en ster berym". Dis inderdaad wat in strofe 2 gebeur: "Ek skilder, maar die kranse van Carrara lok." Hy weet: "hoog in die berg se nok / hang daar 'n vlermuis wat hom moet loshaak". Volgens Michelangelo se opvatting van sy kunstenaarskap "verlos" hy nou

in sy verbeelding die "engel uit die klip": figure wat reeds aanwesig was in die klip – onsigbaar vir die gewone oog – moet hy slegs daaruit los kap: "Michelangelo always saw carving as a form of extraction, believing that the greatest artist can have no conception which is not already within the stone ... His task was merely to 'release the figure from its stone prison' ..." (Furse 1975: 22).
In teenstelling met werkwoorde in strofe 1 wat betrekking het op Michelangelo, gee kontrasterende werkwoorde in die derde strofe die smagting van die in klip verborge wesens na lewe weer. Ons kry dus in teenstelling met "bot", "boggel", "buig" die werkwoorde "beur", "loshaak", "ontsnap", (na asem) "snak", "wegkap", dus: *gevangeneskap* (Michelangelo gevange in sy misvormde, gepynigde liggaam en in 'n stinkende, swakverligte vertrek) in kontras met die *vrywording* van die figure wat hy uit die marmer tot lewe wek.
Binne sy omvattende historiese perspektief staan in Opperman se oeuvre die profeet Moses in "Mériba" as voorganger van die beeldhouer Michelangelo in "Carrara". Opperman se beskrywing van hoe Moses die rots geslaan het, suggereer die krag en ongeduld waarmee hy met "driftige staf" as 't ware "God se waters" uit die rots – die "engel uit die klip" – "verlos" het. Alhoewel Michelangelo nie besonder sterk was nie, het die fisiese krag waarmee hy gewerk het, toeskouers verbyster. Furse haal 'n ooggetuie aan van die beeldhouer se werkwyse toe hy al oor die sestig was. Blaise de Vignère skryf in 1550 hoe hy Michelangelo besig gesien het met 'n baie harde blok marmer: Die hoeveelheid splinters wat hy in 'n kwartier weggekap het, sou jong steenwerkers drie of vier keer so lank voor moet gewerk het. "And he attacked the work with such energy and fire that I thought it would fly into pieces" (Furse 1975: 24).
Michelangelo, die beeldhouer wat moet skilder, se monoloog gaan in strofes 1 en 3 van "Carrara" oor in 'n gebed. Hy bid in strofe 1 tot die "Skepper van skepsels" – dié skepsels wat om die Pous "wriemel" en van wie hy hom distansieer, maar wat in laaste instansie (soos hy self) deur God geskape is. In strofe 2 is hy, die skepper, ten nouste betrokke by sy skepsels, die in marmer gevange figure. Strofe 3 verteenwoordig die versoening. Michelangelo rig hom weereens in gebed tot God; nou vir hom nie meer "Skepper van skepsels" nie, maar "Skepper van skeppers". Op dié manier beweeg hy nader aan God en word God eindelik sy bondgenoot teen die skepsels:

> Skepper van skeppers soek hulle my gebrek
> om met geskinder my skilderye te bespot?

Met die versoek aan God "Lei U die kwas" oorwin 'n meteense skeppingsekstase die weersin wat die beeldhouer het in die beskildering van die koepel van die Sixtynse Kapel. In strofe 2 was dié ekstase verbonde

aan beeldhou in die verbeelding (die droom). Nou beleef Michelangelo plotseling ook verrukking aan skilder in die werklikheid, omdat hy skielik 'n uitweg sien: hy kan skilder asof hy beeldhou. In sy nuutgevonde skeppingsvreugde skilder hy dan ook die skeppingsverhaal van Genesis 1 teen die koepel (vgl. in "Paddas": "Ons voel opnuut Sy gees / soos in die begin uitsweef") en daardeur blyk onteenseglik: God is die groot Skepper; hy, Michelangelo, die klein skepper. Teen die dak van die Sixtynse Kapel gee hy die Groot Skepping weer binne die perke van die koepel, waar hy die "grot van chaos", die klein stinkende vertrek – "vrot vleie / van Lombardye se waters slykoorstrek" – omskep tot die "grootste praalgraf". Die ironie lê voor die hand: die praalgraf sou eers na 'n vyfde kontrak in 1545 voltooi word; slegs gedeeltelik 'n verwesenliking van die oorspronklike konsep. In teenstelling met die "lui handlangers" (strofe 1) werk hy met "haastige kwaste". Die moeiteloosheid waarmee God geskep het, suggereer hy in sy weergawe van die skeppingsverhaal:

> waar U teen die solder van die hemel God
> as Oerkrag met net die vinger uitgestrek
> die aarde, plante, sterre, Adam ... tot
> die sondeval, profete ... uit Carrara wek.

God skep moeiteloos teen die oneindige "solder van die hemel", maar nogtans is dit deur hom, Michelangelo, dat dié Groot Skepping gewek word – teen die koepel, *uit Carrara*. Die beletseltekens na "profete" verteenwoordig 'n stil oomblik van bepeinsing waarin Michelangelo se bewussyn van sy menslike beperktheid oorgaan in bewustheid van sy kragtige beeldhouvermoë: hy sal die Skepping skilder met die oog en die hand van die beeldhouer; asof hy hulle beitel uit die marmerblokke van Carrara.
Die gedig eindig egter nie op 'n triomftoon nie, maar op 'n noodkreet:

> ek buig my om in bogte, oordwars trek
> ek my oop; my hande, voete, seningrige strot
> rek en roer – 'n omgedopte bergskilpad, ek
> wat krabbel, krabbel ... Help, o help my, God!

Die woord "krabbel" verbind Michelangelo se kunstenaarskap pertinent met digterskap (hy was inderdaad ook digter). Eerstens slaan "krabbel" natuurlik op die dierlike bewegings wat hy moet uitvoer in die ongemaklike posisie van waaruit hy moet skilder: "krappend, skarrelend, dikw. angsvallig of vreesbevange (op, oor, uit, in iets) wegbeweeg" (WAT). Die tweede tersaaklike betekenis is om volgens die WAT "met 'n potlood, pen, e.d. merke, strepe, kronkels, figure of patrone vinnig, ordeloos, doelloos of werktuiglik en herhaaldelik op, oor iets te krap, te trek of te teken." WAT haal juis 'n voorbeeldsin uit *Dolosse* aan: "Ek krabbel op behaarde perkament / littekens en nat rowe" ("By die dood van Roy Campbell").

In Opperman se oeuvre is die digter 'n Moses wat met "driftige staf" die "engel uit die klip" "verlos" en 'n Michelangelo wat in "slapelose blydskap" "brok vir brok" die "klipkors" wegkap om sy "skepsels". En so staan in die wêreld van Opperman se poësie Moses en Michelangelo onwillekeurig naas mekaar: miskien is Michelangelo se volmaakste voorbeeld van die beeldhoukuns juis sy indrukwekkende beeld van Moses. Die kragtige figuur met sy massiewe vooruitgestote knie doem op voor die gehoor waarna dit uitroep. As sodanig vertoon dit 'n opvallende verwantskap met die profete van die Sixtynse koepel: "It is almost as though the chisel has become a paintbrush creating great rolls of flowing hair in the long beard, which falls across the body and reaches down the waist" (Furse 1975: 62). Skepsel het beeld van sy Skepper geword; Moses is Michelangelo: "'n berg van vlees", "dik kabels baard" (strofe 2 van "Carrara").

Naas Michelangelo se "malse seuns" is daar egter die "gesigte smartbekrap": die jeugdige, naakte heerlikheid van die vlees in teenstelling met die verganklikheid daarvan; die mens aangeraak deur tyd, lyding en verdriet. Krag word meermale in swakheid volbring: Die digter is ook die profeet wat "brak waters" moet drink, die "tortel" in die "modder" en "slym", die "reier" in die "slyk". Hy is die "vlermuis" wat hom moet "loshaak" uit die "berg se nok" en die "omgedopte bergskilpad". Tussen die pole van *slym* en *ster* moet hy leef en dig. In die skadu's moet hy die skepping bewaak. Hy is 'n boggelrug: Skewe Koen wat rympies maak; Michelangelo wat krabbel – skeppers van die Skepper wat "deur die eeue" in "sange, toesange en teensange" "op Hom" die "groot hosannas" "roep".

Verwysings

1. Ek haal uiteraard deurgaans aan uit die Afrikaanse Bybelvertaling waarmee Opperman klaarblyklik intiem vertroud was en wat as interteks uiters belangrik was vir sy poësie, nl. die 1933-Vertaling. Sy laaste bundel *Komas uit 'n bamboesstok* het in 1979 verskyn, dus kon die Nuwe Vertaling (1983) nie saamgepraat het in sy werk nie.
2. D.J. Opperman-versameling: J.S. Gericke-biblioteek, Universiteit van Stellenbosch.
3. Dit is inderdaad die *farao* met wie Moses moes onderhandel in Exodus soos korrek na verwys in die Nuwe Vertaling: die algemene benaming vir die Egiptiese vors tydens alle eeue wat dié dinastie bestaan het. Die 1933-Vertaling hanteer "farao" as 'n eienaam soos wat Opperman in navolging ook doen: "tot Farao my gevange volk verlos".
4. Opperman se aansluiting by die Michelangelo-sonnet is enersyds te eksplisiet om toevallig te wees, andersyds demonstreer die wyse waarop hy van dié interteks gebruik maak sy transformerende vermoë:
   (i) die pynlike fisiese verwringing waaraan Michelangelo onderworpe is en wat hy in strofe 1 en 3 van sy gedig beskryf: "I've grown a goitre here;/ Under my chin my belly will appear"; "My loins are thrust into my belly ..." word ge-eggo in Opperman se eerste en derde strofes: "Uit boud en skouers bot lang steiers"; "ek buig my om in bogte, oordwars trek/ ek my oop ..."
   (ii) Michelangelo se Lombardyse katte word Opperman se Lombardyse reier: "Like cats from Lombardy and other places / **Stagnant** and **stale ...**": ... is ek nou soos in vrot vleie / van Lombardye se waters **slyk**oorstrek / 'n ogiesknippende, maer, langpoot reier ..."

(iii) Vergelyk ook: "My brush moves quickly, colours break / Everywhere ..." en "Haastige kwaste besprinkel uit palet en pot / my maag en bors, my hol gesig en nek –" Die "seningrige strot" waarvan in dieselfde derde strofe sprake is, gryp terug op Michelangelo se "I've grown a goitre here".

Bronnelys

Opperman, D.J. 1947. *Heilige beeste.* Kaapstad: Nasionale Boekhandel Beperk.
Opperman, D.J. 1967. *Engel uit die klip.* Kaapstad: Tafelberg Uitgewers Beperk.
Opperman, D.J. 1971. *Blom en baaierd.* Kaapstad: Nasionale Boekhandel Beperk.
Furse, John. 1975. *Michelangelo and his art.* London/New York: Hamlyn.
Die Bybel. 1957. Kaapstad: Die Britse en Buitelandse Bybelgenootskap.
Woordeboek van die Afrikaanse Taal VIII. 1991. Universiteit van Stellenbosch: Buro van die WAT.

Universiteit van Stellenbosch

Hans du Plessis

Suiderkruis

Ek en jy se huis
is die suiderkruis:
maar ek is in alfa
en jy in gamma tuis.

Verlange

Die goudgeel maan
glip hartseer
deur wintervingers
van verstokte populier.
Die moeë slangrivier
seil sy silwer lyf
traanstreep oor die land
se gesoute wang.

Die dag se oë
gaan toe
van baie bid
en huilverlang.

My hart se aand is seer
omdat jy bly probeer
om alleen te treur.

Al die veld ...

Iewers tussen huilbosvere
laat val 'n tortelduif jou naam,
en 'n hoep-hoep druip sy bek
in die grond agter wurms aan,
ek sien hoe sak die son sy skouers
en in die vertes ver bokant my
saag 'n vliegtuig afgeleë
tussen hemel en aarde

Al die veld kasty
die seer verlang in my.

Vir Loelien

die dorp het leeg geword
sedert jou vertrek:
bome het van verlange
hulle blare verloor
gras het oornag verwit
vensters het toegegaan
die strate was stil
mense het skielik
almal truie aangetrek
winkels het skemer
deure begin sluit
en vroegmiddag het
die son ondergegaan

en op 'n dag sien ek
aan blomme en bome
en groen skynsels
die son en die oop
vensters en deure jy
is een van die dae
aan die terugkom
want die lente lê
die hele dorp vol

Verwyt

'n kiewiet skuur daarbuite
die lem van haar ysterstem
heen en weer oor die wit ryp
hoor hoe maak ek vandag
vir jou 'n vlymskerp vers
van wit en koue woorde
wat diep en murg toe byt
vol vlymreëls van verwyt

walletjies
(amsterdam, januarie 1994)

hoere
staar sonder oë
in rooigeraamde lig
en reinwit onderklere
na 'n klompie boere
agter glas

en bid
gevoude borste
om voëls
van die aarde
wat die wêreld
net weer
in die skande

wil steek

Stephan Bouwer
Houdingsverandering as senderintensie in populêre TV-dramas*

Vooraf

"Houdingsverandering" is 'n trefwoord in 'n spesifieke afdeling van die kommunikasiewetenskap wat teoretici gewoonlik onder die benoeming *beïnvloeding-en-oorreding* klassifiseer. *Beïnvloeding* is 'n alledaagse verrigting wat niemand behoort af te skrik nie. Dit is immers enigeen se reg om sy/haar opinie uit te spreek. Die ontvanger van boodskappe behoort eerder kennis te neem van die werkinge van al die verskillende strategieë van oorredingskommunikasie. Daar is, byvoorbeeld, die opvoedkundige toertjies van onderwysers, dosente en dominees; manipulasie; propaganda; indoktrinasie; sanksies; breinspoeling; sielkundige oorlogvoering e.s.m. En dan is daar natuurlik ook seduksie: al die maniere waarop adverteerders die ontvanger probeer verlei om sekere produkte aan te koop.

Oorredingskommunikasie – juis vanweë al die genoemde variante daarvan – wek by mense negatiewe konnotasies. "Breinspoeling", "sielkundige oorlogvoering" en "propaganda" is emotiewe begrippe wat ons o.m. aan oorloë en lyding herinner. Maar dit is bloot semanties, selfs semioties. Iets soos "propaganda" kán positief gelees word as dit, sê maar, gebruik word as benaming vir 'n veldtog om kondome aan te beveel om vigs en swangerskap te verhoed.

Die ontvanger-van-die-boodskap moet eerder sy/haar reg uitoefen om sélf die teks te "maak" – soos verskeie resepsie-teoretici, o.m. Wolfgang Iser, Hans-Robert Jauss en Stanley Fish ons nou al jare lank in hulle tekste probeer oorreed. Douglas Kellner (in Newcomb 1987: 483) beweer:

> Individual television viewers are not passive receivers of encoded television, but rather tend to process television images according to their life situations and cultural experiences (of which social class is a determinant factor).

(In die *Slotsom*sal daar, nogtans, kortliks na Hovland *et al.* se sg. "sleeper effect"-teorie verwys word.)

'n Houding (of ingesteldheid) kan kern-agtig (sentraal) of periferaal wees (vgl., o.m., Oskamp, 1977). Wat die eersgenoemde betref: as 'n sender met oorredende intensies die leser/toeskouer probeer ompraat met die bewering dat sy ma hom nie liefhet nie, gaan die ontvanger – waarskynlik

---

* Dié artikel is 'n verwerking van twee referate:

1. Kongres van die S.A. Vereniging van Kultuurgeskiedenis, Universiteit van Stellenbosch, Wellington, 31 Junie 1994.
2. SAKOMM-kongres, Universiteit van Pretoria, 15 Julie 1994.

– negatief reageer. 'n Diepgewortelde geloof ("moederliefde") gaan die ontvanger gewoon laat glo dat die sender ongeloofwaardig is. Dié reaksie kan 'n "kerngeloof" genoem word en is (gewoonlik) onveranderlik.
Op die *periferale* vlak kan houdingsverandering meer geredelik plaasvind. Die flambojante beeldkommunikasie van TV-flitse kan die kyker moontlik oorreed om eerder voertuig A as voertuig B aan te koop: die geadverteerde produk pas die ontvanger se sak, sy/haar verwagtinge, of die beeld wat hy/sy as motorryer wil projekteer. Die oorredende senderveranderlikes wat in die spel kom, gaan nie oor kerngelowe ("moederliefde": "my naam is Piet") nie. In *houdingsverandering* is die (empiries bewysbare) veranderlikes, o.m. aspekte soos voorkoms, lyftaal, geslag seksualiteit, oriëntasie, ouderdom, status en outoriteit.
Die postulering, in hierdie artikel, gaan wees dat oorreding – as dit welmenend aangewend word – 'n verrigting/transaksie is wat poog om houdings positief te verander. En dan moet daar al dadelik weer die korrektief aangebring word dat interpretasies van "positief" bes moontlik mag verskil. Die neo-Marxistiese teoretici (vgl., o.m., Fiske 1987) het ons immers al geleer dat resepsie *meelewend, onderhandelend* of *opposisioneel* kan wees.

Definisies

Die hele kwessie van *houdings/houdingsverandering* is baie uitvoerig deur psigoloë en kommunikasiekundiges beskryf en gedefinieer. Krech, Crutchfield en Ballachey (in Reich en Adcock 1976: 29) beweer: "... attitudes are enduring systems of positive or negative evaluations, emotional feelings, and pro or con action techniques with regard to social objects".
Allport (in Lindzey en Anderson 1969: 142) se definisie word dikwels aangehaal: "An attitude (1) is a mental and neural state (2) of readiness to respond, (3) organized (4) through experience (5) exerting a directive and/or dynamic influence". Die kensketse waarop hy uitbrei, is: *rigting* (positief of negatief); *ekstremiteit; intensiteit; tweesydigheid; opvallendheid; kognitiewe kompleksiteit; buigbaarheid; openlikheid* en *bewustheid.*
Bennis *et al* (1968: 339) beweer houdingsverandering "... implies the giving up of something to which the person had previously become committed and which he values". Verderaan skryf hy so 'n verandering "... must be preceded by an alteration of the stable equilibrium which supports the present behaviour and attitudes". Heider (in Chisman 1976: 36) wei uit oor die kwessie van so 'n "ewewig":

> ... an individual may achieve balance between his attitudes by adopting only attitudes and beliefs that are balanced with his existing attitudes. An individual may also achieve balance by changing his attitudes and beliefs about some object or persons if they are unbalanced with his other attitudes and beliefs.

Newcomb (in Secord en Backman 1964: 110) onderskryf hierdie begeerte van die individu om "simmetrie" te bewerkstellig en om dan sodoende

kognitiewe dissonansie uit te skakel.
Wat stellig "klassiek" genoem kan word, is Kurt Lewin (1936) se baanbrekerswerk oor die onderwerp. In sy boek, *Principles of topological psychology,* het hy vir die leser terme soos "ontvriesing", "verandering" en "herbevriesing" deurgegee. Dit kom, kortliks, op die volgende neer:

(i) 'n Gesindheid bettreffende 'n sekere onderwerp moet verander word. Só glo die betrokke sender. Die belangrikste werkwyse is 'n kognitiewe herdefiniëring deur identifikasie. 'n Houding/ingesteldheid word op dié manier "ontvries". Die ontvanger word dan aan nuwe en andersoortige boodskappe blootgestel in 'n poging om die houding te verander.

(ii) As daar welslae was, moet die plaasvervangende ingesteldheid as 't ware ingeprent word – en dit is dan wat as "verandering" bekend staan. Dit is "oorreding" – met al die bybetekenisse van die begrip.

(iii) "Herbevriesing" is eintlik selfverduidelikend. Dit is die beskouing(s) wat deel van die ontvanger se nuutverworwe gelowe moet word – ná die beïnvloedingsproses.

Dié bondige beskrywing van Lewin se teorie mag miskien na *breinspoeling* op s'n ergste lyk – maar dis omdat daar baie kursories na Lewin se geskrif verwys word.
Vele teoretici (o.m. Bettinghaus 1981; Simons 1986 en Johnston 1994) wat houdingsverandering onder die loep neem, beklemtoon die feit dat oorreding 'n demokratiese handeling is; dat dit enigiemand vrystaan om opinies uit te spreek in 'n poging om aanhoorders/kykers van mening te laat verander of om hulle gelowe te versterk of te bevestig.
Die leser hoef hom ook maar net weer aan die Antieke Grieke te herinner om hom tot nadenke te stem – 'n tydperk toe die retoriek, wat as 'n goddelike gawe beskou is, aangewend was om luisteraars van houding te laat verander (Kennedy 1980).
R. Ross (1985: 27-28) lees 'n mens die volgende oor oorreding:

> a process of communication in which a communicator succeeds in voluntarily forming, sustaining or changing the attitudes or behaviour of one recipient or a group of recipients in accordance with what the communicator intends by his or her message.

Televisie

'n Mens kan met 'n groot mate van sekerheid beweer dat die TV-medium die belangrikste uiting en voorstelling van die populêre kultuur geword het. (Vele studente wil deesdae verhandelinge en tesisse oor onderwerpe soos "Die pop-video" of "Die TV-sepie as genre" skryf.) 'n Mens durf dié neiging nie gering skat nie. Wat ons eie/teenswoordige *fin de siècle* betref, is Michael Jackson miskien net so beduidend as wat Tsjekof in die destydse Rusland was, of Oscar Wilde in Brittanje. Daar kan maar net daaroor bespiegel word – 'n mens wéét nog nie.
Vier prominente TV-vervaardigers – met produksies wat teenswoordig (1994) te sien is – het ingewillig dat daar met hulle onderhoude gevoer

word. Die kern van die ondervraging was *houdingsverandering,* en hoe dit as senderintensie in sekere produksies uitgedruk word. Ideologie is benadruk, en dan – spesifiek – die kleurkwessie. Daar moes, teensinnig, van benoemings soos *wit, swart,* en *bruin* gebruik gemaak word.
Hier volg, heel kortliks, enkele menings:

1. Willie Esterhuizen: *vervaardiger, regisseur en skrywer*
Esterhuizen (1994) beweer dat hy, heeltemal met voorbedagte rade, houdingsverandering probeer bewerkstellig het met sy populêre beeldkommunikasie (vgl. ook Bouwer 1991). *Orkney snork nie* is nie net 'n uiters gewilde TV-sitkom nie, maar daar was ook al twee rolprentweergawes wat baie goed by die loket gevaar het. Hy beweer dat hy nie houdings soos inter-rassige seks wil propageer nie (sy produksies is, op stuk van sake, gesinsvermaak) maar dat dit vir hom eerder oor "Afrikaansheid" gaan en oor taalgebruik oor die "kleurgrense" heen. "Dit is nie net witmense wat Afrikaans praat nie", sê hy. Toe die TV se Van Tonder-gesin van Orkney 'n bruin seuntjie (Neelsie) aangeneem het, was daar aanvanklik baie teenkanting van sekere TV-kykers. Houdings vanuit sekere "konserwatiewe" groepe het wel begin verander namate kykers die seuntjie "oulik", "bekkig", "parmantig" en "aanvaarbaar" begin vind het. Esterhuizen se eie marknavorsing het getoon dat sy "gebaar" 400 000 nuwe kykers gewerf het – vanuit sg. "nie-blanke" gemeenskappe.
Esterhuizen benadruk dit egter dat dié dramaturgiese wending vir hom nie om "ponde, sjielings en pennies" gegaan het nie, maar om die etiek. "Dieselfde kerk, taal en gewoontes behoort nie aan velkleur gekoppel te word nie," beweer hy. "Ons is immers almal Suid-Afrikaners – en 'n helse klomp van ons praat Afrikaans." (Hy beweer ook dat Max du Preez, voormalige redakteur van *Vrye Weekblad* en teenswoordig 'n aanbieder van TV1 se *Agenda,* gesê het die verskyning van Neelsie op TV is een van die belangrikste politieke gebeurtenisse van die jaar 1992!)

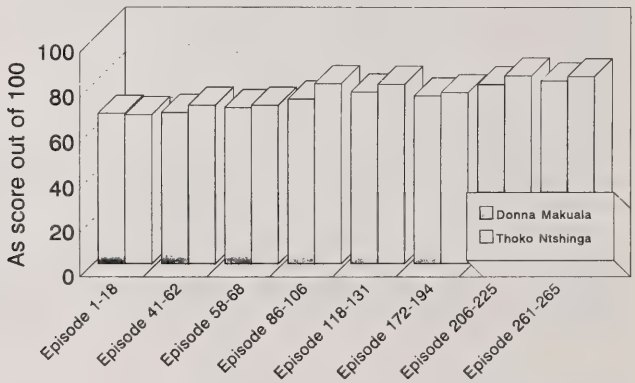
2. Franz Marx: *skeppende vervaardiger*
Marx kan beskou word as die "vader" van die plaaslike sepie – 'n TV-subgenre wat met ideologie gelaai is. 'n Geloof wat vry algemeen gehuldig word, is dat die sepie hoofsaaklik deur vrouens bekyk en geniet word (vgl. o.m. Pingree 1983 en Geraghty 1991). 'n Ondernemende honneursstudent aan die RAU, Alida Buys (1994), het egter 'n loodsstudie by 'n manskoshuis onderneem en met insiggewende empirie vorendag gekom. Haar uitvoerige vraelys bied boeiende leesstof, maar dit is nie hier ter sake nie. Wat wel, terloops, vermelding verdien, is dat 80 % van haar 200 respondente beweer het dat hulle gereeld na TV-sepies kyk. Aansienlik minder kyk na nuus-/aktualiteitsprogramme.
Marx baseer die dramatiese verloop van sy sepie, *Egoli – plek van goud* (M-Net), op gesprekke wat daagliks, deur 'n paneel, by wyse van telefoniese

onderhoude en navrae onderneem word. Op dié manier word sy stories letterlik intertekstueel: die kykers, tesame met die span draaiboekskrywers, bepaal as 't ware saam-saam die lief en leed van die karakters – én die intrige.

Hy is onwillig om te beken dat hy houdings doelbewus probeer verander deur middel van beeldkommunikasie – soos met die liefdesverhoudings en huwelike oor die "kleurgrens". Hy beweer dat hy "kleurblind" is en Suid-Afrikaners se "tradisionele kleurbewustheid" doelbewus in die verwikkeling van sy stories "ontken". Hy probeer stereotipering vermy, en ideologiese kwessies wat hy belangriker vind, is feminisme en die afbreking van die grense wat daar nog altyd tussen sg. "high art" en "low art" bestaan het.

Hy is hom egter bewus van "teksboek"-veranderlikes wat 'n rol speel in die proses van oorredingskommunikasie. Sy spelers is "mooi", "sexy" en "boeiend". Die karakter Margaret se "eksotiese, amper Oosterse voorkoms" word uitgebuit, sê hy. Hy is baie trots op die prestasie van die aktrise Thoko Ntshinga (die karakter Donna Makuala: kyk Diagram 1). Haar gewildheid van episodes 1-18 tot episodes 261-265 het van 66,5 tot 83,3 opgeskiet. Sy word – "selfs op die konserwatiewe platteland" – deur "blanke" aanhangers soos 'n "heldin" ontvang tydens promosies.

EGOLI - PLACE OF GOLD
RATING OF CHARACTER/ACTOR



Donna Makuala	67	67.4	69.6	73.4	76.5	74.8	79.8	81.4
Thoko Ntshinga	66.4	70.6	70.6	80.2	79.9	76.2	83.6	83.3

3. Danie Joubert: *vervaardiger, teksskrywer en regisseur*
Joubert (1994), regisseur van o.m. *Torings* (TV1) en die edudramareekse *Bridges* en *The final whistle* (NNTV), beweer dat alle beeldkommunikasie deur "politiek" gekleur word. Hy gebruik meermale die woord "brutaal" wanneer hy praat van boodskappe wat oorgedra moet word. "Dit is ons almal se plig om dit doelbewus te doen; om die 'gesig' van ons voorstede te verander." Ideologie wat hy in sy produksies probeer uitbeeld, is konflikhantering en maatskaplike kwessies soos gesinsbeplanning. In 'n reeks soos *Bridges* sorg hy dat daar aan die einde van elke episode 'n "sedelessie" is. Hy beweer dat drama, as TV-subgenre, meer "verteerbaar" is en hy is hom heeltemal bewus van (oorredende) senderveranderlikes soos voorkoms en seksualiteit. "Aantreklikheid is iets wat ons van Hollywood geërf het. Ek gebruik dit doelbewus."

4. Margaret Fölscher: *Waarnemende bestuurder: TV1 (Drama)*
Fölscher (1994) beweer dat daar 'n spesifieke opdrag was om die "wit gesig van TV1 te verander". Sy verwys byvoorbeeld na die James-karakter in *Torings* (TV1), en sê dat persepsies deur sulke uitbeeldings verander kan word. Wat sekere kykers aanvanklik nie "aanneemlik" vind nie, word gaandeweg "aanvaarbaar". Party kykers word so meegesleur en bekoor deur die dramatiese gegewe dat daar selfs na die SAUK gebel word om te verneem waar die karakter "Maryna" (in *Sonkring,* TV1), se digbundel gekoop kan word. Fölscher beweer dat enige draaiboekskrywer die begeerte het om te oorreed "... al is hy nie altyd daarvan bewus nie".

Slotsom
(i) Hovland *et al.* (in Cohen 1964: 32-35) se empirie oor die sg. "sleeper effect" verdien dalk vermelding. Dié teorie steun op 'n intrinsieke teenstrydigheid: die herinnering aan feitelike materiaal neem af met die verloop van tyd, en houdingsverandering neem toe. Boodskappe sluimer ("slaap") in die gemoed van die ontvanger. Die spesifieke veranderlikes wat aangewend word (en wat dalk aanvanklik teensin en skeptisisme ontlok), vervaag – maar die "boodskappe" bly ingeprent en kan dan houdingsverandering tot gevolg hê. Op dié manier verwerf 'n "ongeloofwaardige" sender, na tydsverloop, "geloofwaardigheid". Daar kan gepostuleer word dat die "sleeper effect" wel in beeldkommunikasie plaasvind.
Dit lyk of die uitsaaibedryf se rassistiese beleid van vroeër jare (Bouwer 1991) met voorbedagte rade verander word om by die heersende politieke klimaat aan te pas. Dit wil voorkom of sekere boodskappe/sentimente wat in die jare sewentig en tagtig hoofsaaklik deur die randkultuur (soos sg. "protesteater") voorgestel is, nou na die veel magtiger elektroniese media oorgespoel het – en dan spesifiek die TV. Die oorredende boodskappe, omdat daar 'n populêre "voertuig" is, kan nou ook minder aggressief wees.

Houdings word "ontvries", "verander" en "herbevries" deur 'n boeiende storie met 'n gelukkige afloop. In TV-drama is die pogings om houdings te verander subtieler en nie so voor die hand liggend soos in nuus- en aktualiteitsprogramme nie.

Bronverwysings

Bennis, W.G.; Schein, E.H.; Steele, F.I.; Berlow, D.E. 1968. *Interpersonal dynamics.* Illinois: Dorsey Press.

Bettinghaus, E.P. 1991. *Persuasive communication.* 3rd ed. New York: Holt, Rinehart and Winston.

Bouwer, S. 1990. "Kabaret as 'alternatiewe' kommunikasieverrigting." *Communicare,* 9(2).

Buys, A. 1994. "Sepies": honneurswerkstuk in die vak Beeldkommunikasie. Johannesburg: RAU.

Chisman, F.P. 1976. *Attitude psychology and the study of public opinion.* Pennsylvania: Pennsylvania State University Press.

Cohen, A.R. 1964. *Attitude change and social influence.* New York: Basic Books, Inc.

Esterhuizen, W. 1994. Persoonlike onderhoud met S. Bouwer. Johannesburg, Junie.

Fiske, J. 1987. *Television culture.* London: Routledge.

Fölscher, M. 1994. Persoonlike onderhoud met S. Bouwer. Johannesburg, Junie.

Geraghty, C. 1991. *Women and soap operas.* Worcester: Polity Press.

Johnston, D.D. 1994. *The art and science of persuasion.* Dubuque: WCB Brown and Benchmarks.

Joubert, D. 1994. Persoonlike onderhoud met S. Bouwer. Johannesburg, Junie.

Kennedy, G.A. 1980. Classical rhetoric and its Christian and secular traditions from ancient to modern times. London: Croom Helm.

Lindzey, G. en Aronson, E. 1969. *The handbook of social psychology.* USA: Addison-Wesley Publishing Co.

Lewin, K. 1936. *Principles of topological psychology.* New York: McGraw.

Marx, F. 1994. Persoonlike onderhoud met S. Bouwer. Johannesburg, Junie.

Newcomb, H. 1987. *Television: the critical view.* New York: Oxford University Press.

Oskamp, S. 1977. *Attitudes and opinions.* New Jersey: Prentice-Hall Inc.

Pingree, S. 1983. *The soap opera.* Beverly Hills: Sage Publications.

Reich, B. en Adcock, S. 1976. *Values, attitudes and behaviour change.* London: Methuen.

Ross, R. 1985. *Understanding persuasion: foundations and practice.* New Jersey: Prentice-Hall.

Secord, P.F. en Backman, C.W. 1964. *Social psychology.* New York: McGraw-Hill Book Co.

Simons, H.B. 1986. *Persuasion – understanding, practice and analysis.* 2nd ed. New York: Random House.

Randse Afrikaanse Universiteit

Literêr-aktueel

Elize Botha: Voorsittersrede, Stigting vir Afrikaans (2 Augustus 1994)

Tye van ingrypende en opspraakwekkende verandering, in die lewe van die enkeling soos in dié van 'n samelewing, dwing tot besinning, selfondersoek en bestekopname. Dit is asof 'n mens die teks van jou lewe, van jou omgewing, opnuut lees en interpreteer.

In die wêreld van die Afrikaanse taal en die groot verskeidenheid sprekers en lesers daarvan was daar al in die tagtigerjare volop tekens van 'n ingrypende verskuiwing van perspektiewe op die taal. Daar was botsende sieninge aangaande die eienaarskap van Afrikaans, wat in akademiese kringe tot hewige debat gelei het, maar by verre na nie 'n bloot akademiese kwessie was nie.

Want: uit hierdie debatte en argumentasies het 'n nuwe bewussyn van die *inklusiwiteit* van die belangegebied van Afrikaansgebruikers gegroei, van die *veelheid van funksies* waarvoor Afrikaans die voertuig is, van die diepgaande rol wat Afrikaans vervul in die *bemagtiging van sy sprekers* om te deel in die strukture en instellings van die Suid-Afrikaanse én internasionale wêreld van markplein en werkplek, van die kunsvolle skeppende omgang met die woord in die letterkunde en kommunikasiewese, tot deelname aan die fynste speurwerk in die bedryf van wetenskap en tegnologie.

In Afrikaans kan gepraat word in eenvoudige stameling oor hartsgeheime en kinderlike sorge; in Afrikaans kan sy sprekers reik na die verste ster.

Toe die bevrydende woorde van F.W. de Klerk soos 'n simbaalslag die negentigerjare ingelui het, was die uitreik van Afrikaansgebruikers na mekaar reeds 'n lewende werklikheid.

In hierdie sfeer van insluitende en gedeelde Afrikaansbelang, Afrikaanseienaarskap, het die Stigting vir Afrikaans tot stand gekom. En een van die eerste take daarvan was om opdrag te gee aan 'n span erkende navorsers om die resultate van al die debatte, al die navorsing van die tagtigerjare, saam te vat, wat gelei het tot die publikasie in 1992 van *Die Saak vir Afrikaans,* waarin met nougesette wetenskaplike verantwoordelikheid gekyk is na die posisie van Afrikaans as taal tussen al die tale van Suid-Afrika. Ek wil u herinner aan die woorde waarin die neerslag van hierdie ondersoek saamgevat is: "Navorsing toon dat die meeste Suid-Afrikaners Afrikaans kan praat. Juis daarom kan hy die potensiaal van 'n groep mense ontsluit en 'n sleutelrol in die Suid-Afrikaanse ekonomie vervul. Daarby is Afrikaans reeds as kommunikasie-, kultuur- en onderwystaal gevestig en bied sy Europese verwantskap ook toegang tot ander lande en kulture."

Dit is, onder andere, op hierdie bevindinge dat die saak vir die *bevestiging* van die landswye amptelike status van Afrikaans in die oorgangsgrondwet

gebou is, en geslaag het. Dit kan skaars oorbeklemtoon word: dat die posisie van Afrikaans tussen die amptelike tale van die land geen kwessie van bloot politieke bedinging om bevoorregting is nie, maar 'n weerspieëling van die taalwerklikheid in die land. Wie dit ignoreer, toon 'n onkunde aangaande taalsake en 'n ongevoeligheid vir die werklike kommunikasie-behoeftes onder die mense van hierdie land, wat verstommend, maar onverskoonbaar is. Wie dit ignoreer en die gebruiksmoontlikhede van Afrikaans wil beperk, beperk vir miljoene Suid-Afrikaners hul toegang tot 'n hulpbron wat ten diepste hul lewenskwaliteit bepaal; kortom: verhinder toegang tot 'n opperbelangrike hulpmiddel tot herkonstruksie en ontwikkeling in die Suid-Afrikaanse samelewing.
Die posisie van Afrikaans, in die Suid-Afrikaanse samelewing, en dáárom in die grondwet, is 'n behoeftebepaalde aangeleentheid, en dit is by hierdie behoefte van die Afrikaansgebruikende gemeenskap dat die Stigting wil aanknoop. 'n Woord is nodig om u daaraan te herinner dat maar ongeveer 40 % van die digby 15 miljoen Afrikaansgebruikers in Suid-Afrika, moedertaalsprekers is. Die res is tweede- en derdetaalsprekers, wat Afrikaans as kommunikasiemiddel in hul werk en lewe nodig het. Is daar al ooit bereken hoeveel Suid-Afrikaanse mense se werk met Afrikaans te make het, met Afrikaans verbonde is?
In sy uitbreidende betrokkenheid by gemeenskapsake en geletterdheids-aksies, waarvan u sal verneem in die verslag van die Uitvoerende Direkteur, sien die Stigting taal as kragtige hulpbron om menslike potensiaal te ontsluit. In die ondersteuning van aksies ten bate van Afrikaans-onderwys en kennis in die algemeen van die Afrikaanse taal en die Afrikaanse letterkunde werk die Stigting mee aan die instandhouding van een van die kosbare bates in ons land: die produksie van leesstof in Afrikaans, van die Afrikaanse boek.
Die Afrikaanse letterkunde, deel van en stukrag binne die groot Afrikaanse boekebedryf, het deur al die jare van sy bestaan bowendien in al sy vorme 'n onvervangbare rol gespeel om die verhaal van hierdie land vanuit 'n menigte perspektiewe te vertel. En waar ons in hierdie transformasietyd ook die teks van die Afrikaanse letterkunde opnuut leer lees, word dit steeds duidelik watter grootse rol dit gespeel het en nog moet speel, tot bevryding, verandering, verheldering, en heling tussen die mense van hierdie land. Afrikaanse digters, vertellers, toneelskrywers, kopiéskrywers en liedjiesmakers bou aan die kultuurbesit as bate en hulpbron vir die land saam met al die kultuurwerkers in die ander tale van Suid-Afrika.
Hulle ontgin die uitdrukkingsmoontlikhede van die Afrikaanse taal wat deur so 'n groot verskeidenheid mense, sonder grense van ras, kleur, geslag of geloof, in dorp en veld, stad, land en see gebruik word. Hulle gee stem aan die stemloses; laat die verhale en liedere van die land klink, dikwels dié wat in vervloë tye al deur storievertellers bedink is, storievertellers van wie die stemme lankal stil geword het; hulle kyk, namens hul lesers, na die

"vuurtjie binne alle dinge ..." Hulle bring 'n wonderlike verbintenis tot stand tussen die literêre vorme van Europa en van Afrika; hulle maak hul lesers tuis in tyd en ewigheid. Hierdie bedryf is moontlik, word in stand gehou deur 'n fyn en komplekse netwerk van werkers en bestuurders, van talentvolle en geesdriftige gebruikers, almal gevoed deur die naelstring van Afrikaans, almal gedra deur nugtere ekonomiese en maatskaplike kondisies.

Afrikaans dien sy gebruikers, dra as taal tussen tale sy verantwoordelike deel by tot heil, heling en voorspoed van Suid-Afrika se mense. As die funksies van Afrikaans afgetakel en sy gebruiksfeer verarm sou word, ondermyn dit werkgeleenthede, produktiwiteit (die verband tussen produktiwiteit en vaardigheid in die taal van die werker se keuse is deur navorsing vasgestel); dit vervreem die kliënte van die instansies wat die aftakeling instigeer; dit fnuik die adverteerders, waar dit juis in die jongste tyd vasgestel is dat advertensies wat in 'n 'vir die verbruiker goed verstaanbare taal' geformuleer is, die sekuurste tref; dit breek af aan die broodnodige proses van heropbou en ontwikkeling wat hierdie land en sy mense na 'n voorspoedige en vreedsame toekoms moet voer.

Rondom hierdie werklikhede wil die Stigting vir Afrikaans, Afrikaansgebruikers mobiliseer. Ons wil die bydrae van Afrikaansgebruikers tot die kulturele rykdom van ons land se mense skraag en uitbou; ons wil die lewenskwaliteit van sy sprekers help in stand hou en verhoog; ons wil, in die besef van die rol wat Afrikaans in die ekonomiese dimensie van ons samelewing speel, dit as hulpbron bewaar en ontgin. 'n Mens mag praat van taal-ekologie. En daarmee wil ons van die Stigting vir Afrikaans verklaar, saam met al die gebruikers van die ryke hoeveelheid tale van Suid-Afrika, dat ons Suid-Afrikaanse taalverskeidenheid nie as 'n Babelse vloek sal benader word nie, maar in dankbaarheid en blydskap erken sal word as 'n Pinkstergawe.

Unisa

Boekbesprekings
Gretel Wÿbenga

Christoff se "terug" is juffrou Sophia se "vorentoe"

Selfironiserend ten opsigte van Berta Smit is die opmerking van 'n buurvrou van juffrou Sophia in *Juffrou Sophia vlug vorentoe* toe dié haar betrap met pen op papier: "'A! Dan skryf jy weer? Ek is bly. Wanneer het daar laas iets van jou verskyn? Dis járe, is dit nie? Wat is dit hierdie keer? Uiteindelik 'n roman? Dit sal tog goed wees. Dis tyd dat ons weer letterkunde kry waarvoor 'n mens jou nie hoef te skaam nie. Die moderne beheptheid met seks en geweld ... daar is niks wat mooi en verheffend is nie ...'" (p. 88). En dubbel ironies is dit dat ons hier na 'n stilte van twee en twintig jaar toe wel letterkunde kry waarvoor jy jou nie hoef te skaam nie, en dat dit vir die meeste lesers waarskynlik 'n "mooi en verheffende" leeservaring was, maar hopelik nie van die Patience Strong-soort wat die buurvrou se woorde impliseer nie.

Die ontvangs en reaksie op Smit se nuwe roman was allerweë positief. Maar agter die onmiddellike toeganklikheid van die teks skuil daar tog 'n subtiele meer "beredeneerde" struktuur. Vir my word *Juffrou Sophia* ontsluit binne die pole, beweging en stolling. En die eerste spore daarvan lees 'n mens raak in die veelvuldige herhalings van die woord "beweging". Dit vloei natuurlikerwys voort uit juffrou Sophia se immobiliteit dat sy geboei sal raak met beweging.

"Beweging" in die roman hou verband met lewe en groei en die gebrek daaraan met stagnasie en verstarring. Dit is reeds merkbaar in die titel se "vorentoe" en daarteenoor die aweregse "vlug". Dié tweedeling word in die roman maar al te duidelik onderstreep, ook met leestekens, deur opskrifte soos: "Juffrou Sophia wil *wegvlug* in 'n doolhof – maar die *pad bly oop* (p. 137) (eie kursivering, ook in die res van die artikel); " Juffrou Sophia word *vasgekeer* ... deur *vryheid"* (p. 181).

Ook die paradoks is reeds in die titel opvallend en dit sluit aan by die Christelike tematologie in die roman, want inherent aan dié godsdiens lê die paradoks: Christus moes sterf sodat ons kan leef, "die één *offer* om ons met God te *versoen*" (p. 213). Die paradoksale word in die roman vryelik benut.

Die polarisering binne die beweging-stolling-paradigma kom ook ter sprake in die twee weë waarmee juffrou Sophia haar bemoei in haar roman oor Gulda: die weg van "skuldbelydenis, wedergeboorte, vergifnis, versoening" en die weg van "woede, verbittering, verset, haat" (p. 232).

Vervolgens sal by wyse van illustrasie die grade van beweging en die implikasies daarvan bespreek word:

Beweging gerig op die self, of "Jy moet nou ophou om net aan jouself te dink" (p. 3)

Juffrou Sophia sit ingeperk in haar woonstel "vasgekeer agter 'n raam" (p. 175) in haar eie "benoude wêreldjie" (p. 199). Haar isolasie is nie net van nóú nie, reeds van kindsbeen af woon sy binne 'n bepaalde rasse-opvatting en opvoedingswyse "agter ondeurdringbare mure" (p. 22).

Die woonstel as sel is eerstens metafoor vir haar selfgesentreerdheid. Hiér word sy opvallend baie besoek, en met uitsondering van die allerlaaste formele besoek waarna ek sal terugkeer (p. 233), is die uitreiking, die beweging vanaf haar besoekers na háár toe, en nie andersom nie. Herhaaldelik troos juffrou Sophia haarself: "Iemand kom altyd" (p. 202). Ook Mavis, haar Kleurling- huishulp, se beweging is van buite na binne, in diens van juffrou Sophia se klein heerskappy: "Eers wanneer Mavis daar is, kan sy beweeg" (p. 41).

Die woonstelmetafoor hou vanselfsprekend ook verband met apartheid. Juffrou Sophia onthou die lied van die man met 'n kitaar (!): "Ek is aan die binnekant/ watter kant is jy?" (p. 59). Die binnekant-buitekant-groepering slaan op die genoemde Suid-Afrikaanse rassestelsel waarin Hertzog se heilige beginsel van "self-preservation" oor die boeg van Christenskap geregverdig word (p. 108), terwyl dit niks anders is as 'n nasie se soeke na eiebelang nie. G'n wonder dieselfde kommentator noem dit "the most plausible of Christian heresies" nie (p. 108). Juffrou Sophia is ook deel van die Afrikanervolk wat dit so moeilik vind om versoening te bewerkstellig tussen sy "Afrikanerskap en sy Suid-Afrikanerskap" (p. 94).

Weens dié selfgerigtheid kan selfs godsdiens ontaard in 'n "private hobby" (p. 200). Vergelyk hier die godsdiensapartheid wat hom in juffrou Sophia se gedagtegang uitspeel by wyse van voornaamwoorde: "maar nou ruk hulle sy Christus my Christus húlle Christus ..." (p. 181). Die rympie oor "die *beweging* van voornaamwoorde" (p. 58) wat juffrou Sophia maak, is maar die begin van 'n spel waarin voornaamwoorde altyd maar vervreemding (p. 122), inklusiwiteit en eksklusiwiteit uitspel.

'n Wrok is ook 'n vorm van selfkoestering. Juffrou Sophia dra 'n wrok teenoor haar ouers wat haar haar "reg op 'n eie lewe" (p. 108) ontneem het. Vandaar die woede wat haar toenemend teister (p. 92, 108, 217, ens.). Net so koester die regse Afrikaner 'n wrok teenoor die huidige regering wat hom sy "Godgegewe reg op vryheid en selfbeskikking" (p. 204) sou wou ontneem. En so word rasse in dié land verteer deur 'n haat vir mekaar wat hulle kan laat lyk op "kannibale van die menslike spesie" (p. 151).

Enige vorm van gerigtheid op die self plaas jou op die doolhofpad van "woede, verbittering, verset en haat" en dit is 'n *vlugpad.* Nog só 'n pad van stagnasie is die een van:

Manipulering, gedwonge beweging, of "hulle het namens jou besluite geneem" (p. 108)

Juffrou Sophia se ma het haar weggehou van jong mans af met die verskoning "dat hulle nie ons klas is nie" (p. 102), weggehou van die kerk, omdat die mense daar "skynheilig" sou wees (p. 175). Sy móés onderwyseres word, hoewel sy vir haarself 'n lewe rondom woorde sou wou beplan; sy wou wysbegeerte op universiteit neem, maar bly tog by die "veiliger" keuses van haar pa (p. 112). En al wou sy uit hierdie benoude manipulerings van haar ouers wegkom (pp. 102, 108), het sy dit alles verduur (p. 108), want "gehoorsaamheid aan jou ouers (is) 'n blywende gebod van God" (p. 102).

In die roman wat juffrou Sophia skryf, word dié situasie gespieël in Gulda en Christoff aan die een kant, en hul tantes aan die ander kant: "júlle wat ons van kleintyd af wou doodsmoor vasdruk julle het ons nie die reg gegun op 'n eie lewe nie ..." (p. 231). Net so onwrikbaar as wat juffrou Sophia se ouers in hulle eensydige standpunte was, so was die tantes ten opsigte van hulle grootmaakkinders: "húlle het nooit *beweeg* nie" (p. 229).

Nog verder kring dit uit. Die rassesituasie in Suid-Afrika is nog 'n voorbeeld van die dwangbuis van manipulering. Juffrou Sophia se versigtige, effens berekenende houding teenoor Mavis (o.a. 153, 154), verraai juis "iets van meerderwaardigheid, iets van paternalisme" (p. 155) van haar volksgenote wat steeds met die hef in die hand wil bly sit. Ook ontkom juffrou Sophia nie heeltemal aan die vooropgestelde opvattings oor "dié mense" nie: "Dié mense werk tog so hardhandig met goed. G'n wonder hulle het nooit iets nie" (p. 31 o.a.).

Ook die skrywer kan ontaard in 'n manipuleerder van sy karakters. Juffrou Sophia lees: "The poor novelist constructs his characters, he controls them and makes them speak. The true novelist listens to them and watches them function" (p. 171), desnieteenstaande hou sy haar eie papiermense "binne die grense wat (sy) reeds getrek het" sodat sy haarself moet afvra: "Is dít jou literêre etiek? Dat jy mense om jou hul *beweging* ontneem" (p. 166). "Literêre etiek" kan t.o.v. dié roman deur politieke en gesinsetiek vervang word.

Afgesnyde verbindings of "sonder jou by die huis was daar geen beweging nie, die lewe verstar sodra jy jou rug draai" (p. 39)

Juffrou Sophia moes sin gee aan haar ouers se lewe van vervreemding (p. 73) van mekaar: "dit was asof hulle net deur jóú teenwoordigheid *in beweging* kon kom. Hulle suig al die krag uit jou uit" (p. 40). Sy moes die apartheid tussen hulle besweer.

Die "all-embracing compassion" (p. 216) wat 'n groot skrywer vir sy karakters sal hê, ontbreek nie net tussen juffrou Sophia se ouers nie ("Die stilte het aan tafel 'n vaste substansie geword, (...) Jy het gevoel die dik ondeurdringbare stilte sou dié *beweging* laat *stol*" (p. 73), maar ook tussen

juffrou Sophia en die karakter Gulda, sowel as tussen haar en Mavis, soos wat dit by die Afrikaner ten opsigte van ander rasse ontbreek.
Soos wat juffrou Sophia die "apartheid" tussen haar ouers moes besweer, hulle "in *beweging*" (p. 40) moes bring, só doen Mavis dit in 'n letterlike sin (p. 41) vir háár, terwyl sy dit, soos haar ouers ten opsigte van haarself, taamlik vanselfsprekend aanvaar: Die "iemand kom altyd"-herhalings kulmineer in 'n gelyknamige opskrif (p. 202), waarna juis Mavis opdaag om na juffrou Sophia om te sien.
En wat is die noodwendige gevolg as die "all-embracing compassion" ontbreek? Afgesnyde verbindings. Stagnasie. Stolling. Tussen juffrou Sophia se ouers, tussen juffrou Sophia en haar ouers, Gulda en Christoff en hul tantes, tussen juffrou Sophia en Gulda ("Ek weet nie verder met Gulda nie. Ek kan haar nie in *beweging* kry (...) nie" – (p. 196), tussen juffrou Sophia en Mavis ("as ek maar jou kop tussen my hande kon neem as ek dit kon oopbreek nee nie met geweld nie al jou gedagtes gevoelens oop en bloot voor my" – (p. 220).

Stilstand in verabsoluterings of "juffrou Sophia vlug weg in clichés" (p. 155)

Oorvereenvoudigings en verabsoluterings is soveel makliker om te beheer as 'n meer geskakeerde waarheid. Behalwe die vooroordele van een ras teenoor 'n ander, waaraan selfs juffrou Sophia nie kan ontkom nie, verontskuldig sy haar met clichés as sy tot Mavis nie kan deurdring nie: "Ander man se boeke is duister om te lees. (...) Elke huis het sy kruis." En: "Moenie jou neus in ander se sake steek nie" (p. 155). In elkeen van dié geykte stellings sit die apartheid ingebou: *ek* teenoor *hulle.*
Mettertyd dring dit tot juffrou Sophia deur dat die dogma van die Christelike godsdiens, waarop sy nog altyd gesteun het, leeg en verslete kan raak: "Al wat ek het, is muwwe afgetrapte woorde" (p. 222), woorde wat in plaas van nederigheid, arrogansie uitstraal (p. 215).
Ook juffrou Sophia se ma, 'n "uitgesproke mens" (p. 175) wat al die antwoorde geken het (p. 101), maak haar skuldig aan die "unwholesome cliché" (p. 169). Nadat haar man geïnterneer is, gaan sy nie meer kerk toe nie want dieselfde kerkmense het hulle in die rug gesteek: "Skynheilig (...) Met dié woord het sy al die ander *vasgepen*, sodat hulle *nooit weer kon beweeg nie*" (p. 175). Verabsoluterings inhibeer altyd groei.
Dit is nie net die funksie van die kuns (p. 169) "to give birth to questions" nie, maar ook dié van die politiek, die godsdiens en die skryfkuns. Vir Gulda het juffrou Sophia al die antwoorde gehad, maar sy kon haar "in beweging" (p. 196) nie kry nie, omdat sy wou dikteer en Gulda moes ja-en-amen.
Die graffiti teen die muur sê dit goed: "Christ is the answer!" met onderaan in nog groter letters: "What is the question?" (p. 136). Inderdaad moes juffrou Sophia leer dat niks vas is nie en dat "betekenisse *verskuif*" (p. 105).

Vlug

Selfgesentreerdheid, manipulering en verabsolutering hou onderling verband en is almal vorme van regressie, van wegskram van 'n probleem. Die laaste stasie waarby juffrou Sophia moes verbygaan voordat sy van koers kon verander, was om van haar verbittering jeens haar ouers ontslae te raak.

Soos wat Christoff in leë verskonings probeer skuilsoek om nie sy tantes te konfronteer nie, so skuil juffrou Sophia agter die sewende gebod (p. 102) en dié papierskepsel van haar: "Laat Christoff maar *net soos jy* probeer wegskram" (p. 229). Met hierdie onverwagte uitglip van 'n gedagte is juffrou Sophia nogeens op heter daad betrap.

Maar al die jare voel sy verkul "met 'n slap riem gevang" (p. 67) en vergifnis bly uit. Hoewel sy voortdurend (pp. 40, 102) die behoefte gehad het om aan die benouende situasie te ontvlug (waar *vlug* waarskynlik *beweging* sou beteken het) het sy nooit die moed gehad daarvoor nie:"jy kan dit nog altyd nie waag nie" (p. 89).

Gedurig maan juffrou Sophia haarself om voor te begin, sonder dat sy (wil?) besef dat dit die lug van haar wrok en vergifnis van haar ouers moet insluit. Juffrou Sophia sit verstar binne haar eie verdronge bitterheid.

Vorentoe

Op p. 137 wens juffrou Sophia: "As ék maar blind kon wees" en sy vra haarself die vraag af: "Hoe verduidelik 'n mens lig aan iemand wat nie wil sien nie?" Die ironie is dat ook sy ontbreek aan selfinsig, en dat sy onwetend vir haarsélf lig soek al sê sy dat dit vir Issa, haar verloopte kind, en haar volk is wat sy met dié roman op die pad van "oortreding en vergifnis en versoening" wil plaas (p. 199).

Hierdie roman kry eers momentum as juffrou Sophia "met die *beweging* van haar stram hand" (p. 159) begin skryf aan haar roman waarin sy vir Gulda op die lydensweg van skuldbelydenis plaas eintlik om haar eie opvattings en lewenswyse te regverdig. Dié binneverhaal lê so na aan juffrou Sophia dat "toe die verhaal sy loop neem, sit dit op loop met juffrou Sophia" (p. 87).

En as Gulda steeks bly vassteek, troos sy haarself dat Christoff "nog in *beweging*" (p. 196) is, waarskynlik omdat sy hom toelaat om die vryer paaie van die verbeelding te loop. Hy sou ook nog haar vroeëre paradoksale stelling bewys dat 'n mens sonder die verbeelding "tog nie by die waarheid uitkom nie" (p. 85).

En as juffrou Sophia die verhaal aan Christoff oorgee, begin haar bastionne een na die ander val: Eers maak Christoff 'n draai by Gulda se vriendin, Dorothea. Na sy teregwysende gesprek met haar, kom hy (én juffrou Sophia) tot die slotsom dat die verkondiging van Christelike beginsels as die alfa en omega "mense nog verder uit mekaar uit" kan dryf en selfs "liefdeloos en onverbiddelik" (p. 213) kan klink. Dit is nie toeval nie dat juffrou Sophia

juis nou terugdink aan haar eie gedwonge katkisasie en weer oorval word met die woede (p. 217) wat haar al vroeër geteister het: woede om haar ouers se inperkings en woede om die insig dat sy "nie die liefde het" (p. 216) om hulle te vergewe nie.
'n Volgende stasie in juffrou Sophia se lydensweg, kom as 'n wit man "in opdrag van die God van Bloedrivier" (p. 219) nege swartes doodskiet. Hierdie verhanging van bordjies is vir juffrou Sophia 'n ingrypende ervaring. Nou wil sy haar distansieer van die "bedrieglike speletjie met voornaamwoorde" (p. 221); sy wil die vervreemding tussen rasse ophef. Sy sien selfs kans om aan Mavis vergifnis te vra, maar dan tog met nog 'n voorwaarde: "húlle moet ook bely" (p. 221). Tog wéér op heter daad betrap. Voortspruitend uit dié sinlose moord, begin juffrou Sophia vir die eerste keer wonder of sy "vasgekeer in 'n veilige, doodse, kleinburgerlike bestaan" wat eintlik "van ellende en lyding en die verrotte wêreld" (p. 222) niks weet nie, haar nie aanmatig om 'n roman "oor die ingryp van die Heilige God" (p. 222) te skryf nie.
Christoff neem vir juffrou Sophia na die tantes en in 'n lang gedrewe tirade giet hy jare se opgegaarde griewe oor hulle koppe uit: "ons moontlikhede dit het nie vir julle saakgemaak nie julle het dit eenvoudig weggevee" (p. 231). Die gedagtestroom by wat eintlik dialoog is, en die feit dat juffrou Sophia, as Christoff net die minste vermild, hom aanhits met "behou die woede" (pp. 230 en 231), sowel as haar diepe bewoënheid (p. 234) is 'n bewys van haar noue identifisering met sy optrede. Via Christoff raak ook Juffrou Sophia ontslae van 'n jarelange wrok en bitterheid jeens haar ouers. Die keerpunt in die roman, én vir Christoff, én vir juffrou Sophia, kom met Christoff se berou en selfinsig: "Wat het my besiel? Nou lê alles hier oopgeskiet voor my met die soetsuur reuk van ontbinding – al my woede, verbittering, verset, haat ... daar is geen einde aan die lys aanklagte teen my nie. En ek kan nie wegkom nie. Hande hou my vasgegryp. Hulle omsingel my, gewapende manne. Ek is op heter daad betrap. Al die begrippe wat ek met soveel selfversekerdheid deur soveel jare gebruik het, skuldbelydenis, wedergeboorte, vergifnis, versoening, keer my hier vas" (p. 232).
Die eerstepersoonsfokalisering sluit myns insiens ook vir juffrou Sophia in – sy is hier finaal op heter daad betrap, op die vlugpad van woede, verbittering, verset en haat, terwyl sy van meet af aan so seker was dat sy op die "vorentoe"-pad was. Opstanding ís vir juffrou Sophia "the entrance of something completely unexpected" (p. 158); sy hét inderdaad 'n verhaal begin "waarvan sy die afloop nie kon of wóú voorsien nie" (p. 226). Saam met Christoff moet sy swig voor die mag maar ook die genade van die heilige manne: dieselfde hande wat pas geslaan het, help vir Christoff op "met soveel liefde ongelooflik" (p. 233).
Nóú weet juffrou Sophia wat onverdiende genade is. Ook dít is reeds in die romantitel vervat: God laat ons dwaalweë ("vlug") sonder ons toedoen of

verdienste van koers verander, "vorentoe", na Hóm toe. Eers nóú is Juffrou Sophia gereed om te begryp: "What we find abominable in man's opposition to God, what we shrink back from with pain and hostility, the real man, the real world, this is for God the ground for unfathomable love ..." (p. 233). "In U leef en *beweeg* en is ons" (p. 156), sal sy nou eers werklik begryp, al het sy dit vroeër reeds verkondig.
"Toe begin Christoff stap, *terug*" (p. 233) na die tantes toe om hulle om vergiffenis te gaan vra. Op dieselfde bladsy staan die opskrif: "JUFFROU SOPHIA VLUG *VORENTOE*" – ook op die pad van skuldbelydenis en versoening. Sonder Christoff sou die skille ook nie van háár oë afgeval het nie.
Die humor bly nie uit nie: dat dit juis die gemeentevroutjies is van wie juffrou Sophia vroeër kwalik hul "onverbiddelike barmhartigheid" (p. 56) kon verduur, wat dié vorentoe-pad kruis. Maar vir hulle sit die nog betraande juffrou Sophia "die narrekop op" en dink: "Liewe kinders, kom, ek wil julle vertroos. Met die spelende wysheid" (p. 236).
Met alle polariserende grense deurbreek en uiteindelik "bevry van eie wysheid" (p. 134) hef juffrou Sophia 'n ekstatiese lofsang aan met die versoenende "ons" in die sentrum (p. 237). Sónder voorwaardes kan juffrou Sophia deurdring na Mavis (ander rasse) om hulle laste te help dra (p. 245) waar haar naaste nou selfs die dronklap Charlene insluit.
Eers nou kan sy lééf wat sy ook vroeër herhaaldelik geprofeteer het: "Wat ek moet beklemtoon, is die eenheid van die mensheid. Dis soos 'n liggaam. En wanneer een lid ly, ly almal" (p. 178). (Hierdie eenheidsgedagte word op merkwaardige wyse ook deur die roman geïllustreer met die sinvolle samespraak tussen oënskynlik uiteenlopende kennisgebiede: die politiek, die geskiedenis, teologie, filosofie en die skryfteorie.)
Ten besluit word in gedagtestroom al die vroeëre sondaars (Issa, Charlene en haar ouers) bedek met liefde en vergifnis: "kom Issa kom Charlene kom proe die soet smaak van sy vergifnis vergewe ons ons sonde soos ons hulle vergewe wat teen ons gesondig het Pa Ma kan julle my hoor jy Issa Charlene hoor kom terug liewe kinders my kinders kom" (p. 252).
En só skryf juffrou Sophia (én Berta Smit) nie deur haar eie toedoen nie, uiteindelik tog die voorgenome roman wat "'n boodskap van hoop bring (...) 'n droom vir die toekoms – 'n nuwe pad vorentoe" (p. 151) vir haarself, vir haar lesers en vir haar land.

Elsabe Steenberg

'n Sak vol stories

Weer verras Corlia Fourie met 'n bundel gehalteverhale wat reg uit 'n vroeër Afrika kom. Op die agterblad word daarna verwys as "nege besonderse sprokies" – maar die skrywer noem haar boek *Die towersak en ander stories,* wat dit inderdaad is.

Raakpunte met sprokies is daar wel. Die meeste stukke begin met die tipiese openingsformule van die sprokie: "Eendag was daar ..." of "Eendag, lank, lank gelede was daar ...". Net in twee gevalle word onmiddellik met die storie begin: "Die berg was altyd daar" (p. 38), en "Luti en Yanda was baie lief vir mekaar" (p. 44). Steeds is 'n verteller aan die woord, hoewel daar ook uit 'n karakter se belewenis en gedagtes gebeeld word. Die vertellings word baie sober gegee, sonder grappigheid of humor – ook 'n kenmerk van die sprokie.

Net een storie eindig met die egte slotformule van die sprokie, maar met 'n ondeunde afwyking: "Het hulle daarna vir ewig en ewig gelukkig saam gewoon? Hulle was gelukkig en hulle was saam, maar ewig is darem 'n bitter baie lang tyd" (p. 20). Die ander sluit met 'n onverwagte draai of bring verrassende insig van die hoofkarakter. In "Die slim plan wat die son laat opkom" is daar verskuilde satire in die slot wat volhou dat die son elke dag opkom omdat "een verliefde jong man eendag lank, lank gelede so 'n baie slim plan gehad het" (p. 31). Die jong leser moet maar self besef dat die son altyd vanself sy gang gegaan het!

Net twee stories bring in die slot 'n man en meisie na verwydering en swaarkry weer bymekaar, maar in elke geval is daar verlossing, oorwinning of verdiepte insig wat die geheelindruk baie positief maak. Steeds mag dit dus die indruk van 'n sprokie maak: die verhaalgang verskil egter wesenlik. Hier is nie 'n redelik normale wêreld in die begin, die oorskakeling na toweragtige elemente wat help om die bose te oorwin en die terugkeer na gewone werklikhede aan die slot nie. In plaas daarvan is die magiese ondertoon deurentyd teenwoordig of is die karakters se benadering van probleme oorspronklik en innoverend. Soos in "Die reus wat 'n watergat gevat het" waar die reus Mambo se wrede eise rondom 'n watergat wat hy as sy eie opeis, die nabygeleë dorpie se mense byna vernietig en Shondo aankondig dat elke man, vrou en kind moet veg. Daardeur verdrink die reus in sy eie watergat – en kinderlesers kry die duidelike boodskap dat dit reg en nodig is om die bose aktief aan te val.

Verlossing hou in 'n paar van die stories sterk verband met die woord. In die titelverhaal kry die hoofkarakter 'n velsakkie by haar ma met die opdrag: "As jy in die moeilikheid is, steek net jou hand in die sak en wat jy ook al nodig mag hê, sal jy kry" (p. 6). Boeiend word vertel hoe sy eers haar en haar geliefde se honger so stil, totdat sy die verbod om in die sak te kyk

verontagsaam en die towerkrag verdwyn. Later praat die sak egter met haar en vra dat sy 'n storie in hom sit. Dit lei na verdere verwikkelings met stories in die kern, en dis deur stories wat sy vry word en die jong man wat sy liefhet terugkry.

In nog 'n storie gee die meisie Yanda en die man Luti wedersyds vir mekaar 'n woord; dié moet hulle dra deur 'n lang tyd van verwydering tydens 'n oorlog. Yanda vergeet later haar woord en Luti "spoeg sy woord die nag in" (p. 48). Maar die mag van die woord lei hulle triomfantelik terug na mekaar: elk onthou weer sy en haar woord en hulle liefde, en met groter reikwydte "die riem van woorde wat van hom na haar reik en van haar na hom" (p. 51).

Dis betekenisvol dat die bundeltjie eindig, soos dit begin, met die meisie wat aan kinders stories vertel en almal agterna "op 'n veilige plek" (p. 59) bêre, dit wil sê in haar velsakkie. Hier is sy net 'n medekarakter en die seun in die fokus moet aanhou vra en soek totdat hy verstaan wat vir hóm die belangrikste is. Maar dis tog deur dit in woorde uit te druk dat hy oplaas tot begrip kom, wat implisiet die mag van die woord beklemtoon. Eers ná die uitsê van sy verlossende insig "word die seun se tong 'n klip in sy mond" (p. 64).

Laasgenoemde gebruik van 'n metafoor wat pas by die aardse opset van die stories, dui op die uitstekende taalaanwending. In 'n verhaal waar die vader lank soek om die regte woord te vind om vir sy seun saam te gee as hy weggaan, troos laasgenoemde metafories: "Jy is my aandster, Vader. As dit donker geword het om my het ek opgekyk en jy was daar" (p. 43). Terug, dus, by die mag van woorde wat ook omgesit kan word in die verheldering wat 'n ster bring.

In dieselfde trant kom vergelykings ook voor, soos "Sy stem klink soos 'n kraai se lawaai, soos die gekwetter van 'n klomp honger voëls wat in die winter om kos baklei" (p. 13), en "... rol die vrae weer van sy tong af soos los klippe van die berg" (p. 60). Ook die sterk konkretisering eie aan die Afrika-mens se belewing van sy wêreld, word pragtig deurgegee: "...hiënas vreet tjank-tjank die leeus se spore" (p. 6); "die volgende dag swem die pyn kol-kol voor haar oë verby" (p. 47).

Die stories word gekenmerk deur 'n herhalende inslag – ook daardeur word die tipiese Afrika-verteller outentiek aan die woord gestel. Sake word genoem met 'n aanhoudende gebruik van die voegwoord: "Sy stap ver, sien baie dorpies en wilde diere en vlaktes en riviere en bome en die hitte wat dans op die vlaktes" (p. 7). Of 'n bepaalde woord (juis *woord*!) word deur 'n storie so dikwels herhaal dat die leser nie anders kan as om te verstaan hoe belangrik dit is nie: "Ek gaan vir jou 'n woord gee. As jy aan die woord dink, sal jy my onthou" (p. 44); "... dis 'n riem van woorde ... Daarom gaan ek jou 'n woord gee om my te onthou" (p. 44); "Toe weet hy sy het ook die woord vergeet ..."; "Sy onthou die woord ..."; "... en die riem van woorde ..." (p.51).

In "Laledi en die treurige lied" word die hartseer lied wat Laledi op 'n rietfluit speel gestel teenoor "musiek wat soos bokkies huppel en soos skoenlappers fladder en soos swaeltjies duik deur die lug" (p. 53 en 55). In die storie is die stemming weemoedig, maar omdat die vrolike musiek herhalend genoem word, word gesuggereer dat dit tog laasgenoemde is wat sal bly. Karakters het in sommige van die stories geen name nie maar bly 'n meisie, 'n jong of ou man. Anders is dit vreemde name met iets van die aarde daarin: Mambo, Lubo, Umcola, Umuntu, Yanda, of sagter met 'n i as laaste klank: Magabi, Dedani, Luti, Laledi. Afrika-stamme van lank gelede kry substansie in verwysings na 'n muti-vrou, reënmaker, koning, krygsmanne, reuse wat boos is en fluitspelers wat 'n besondere rol speel. Wapens wat hierdie karakters gebruik, is veral spiese maar ook assegaaie en knopkieries. Hulle het te make met die ongewone, die toweragtige, bose en onbegryplike magte, ook met baie menslike emosies soos liefde, jaloesie, nuuskierigheid, heerssug en die vreugde van selfontdekking. Kortom gaan dit om die raaiselagtige, wonderlike, komplekse verskynsel *mens*.
Gedurig is die ruimte nie net vae agtergrond nie; dis 'n onontbeerlike deel van elke storie, medebepalend van die inhoud. Karakters beweeg oor stowwerige vlaktes, daar is 'n bos, gras, rivier, watergat en berg. Baie wilde diere kom ter sprake – olifante, leeus, buffels, springbokke en duikers, ook beeste waarmee geboer word naby hutte in dorpies. Voëls word dikwels genoem: van arende en kraaie tot 'n piet-my-vrou en tortelduif. So maak jong lesers verhaalgewys kennis met veel wat nog in die gees lewe maar konkreet al in groot mate verlore gegaan het.
"Drie kinders in die land van die reuse" is so 'n ongewone storie soos elk van die ander.
Hoe lank gelede dit afspeel, word omskryf: "toe gras een van die min plante met 'n naam was, en daar nog geen muti-dokters was nie" (p. 21). Hoe die drie kinders met die ongewone name Gojela, Magabi en Lukanda in die land van die reuse beland het, word nie verduidelik nie – hulle is eenvoudig daar en word gedwing om heeldag gras te pluk. Die reuse het geen geduld of simpatie nie en dryf die kinders meedoënloos voort.
Handeling vind om die kinders plaas as die reuse met monstermense begin veg. Met hulle rooi oë lyk hulle ook boos en in die gevegte word hulle sowel as heelwat reuse gedood, maar Gojela reken hulle is gawer as die reuse en besluit om saam met hulle weg te gaan. Dit lyk vriendeliker dat hulle met heuning werk, daarvan vir die reuse en ook die kinders gee en dit vir gras ruil – maar die beheptheid daarmee wys subtiel op die absurditeit van werk ter wille van werk sonder dat dit ware funksie of doel het. Dis so sinloos soos die gevegte: "die reuse probeer die monstermense raak trap en die monstermense wil die reuse se tone gryp" (p. 22).
Met dié dat Gojela weg is, moet die twee kinders wat oorbly al harder werk en steeds meer kritiek van die reuse verduur. Dan word sober vertel hoe Magabi ook wegloop, tot soveel ontsteltenis van die reuse dat hulle hom

soek en nie meer toesig hou oor Lukanda nie. Met groot erns word die absurditeit meegedeel van sy soektog na 'n middel om sy seer hande te genees sodat hy meer en meer gras kan pluk om die reuse se pype mee te stop.
In die volgende beweging vind Lukanda 'n plant wat hy pleisterbossie noem en wat sy hande laat beter voel. Nou verander sy posisie: hy probeer nie eers meer genoeg gras uittrek nie, laat die reuse maar soos donderweer bokant sy kop dreun totdat hulle "maar self begin gras pluk" (p.25). Die resue word van hóm afhanklik om hulle seer hande te versorg en voldoen aan sy eis om heuning wat hy met lus eet.
Dit gaan ten slotte om innerlike vryheid: Lukanda, wat in die land van die reuse woon, is geruster en gelukkiger as die ander twee wat nie die probleem gekonfronteer het nie. Dan kom 'n verrassende insig in die laaste sin: die reuse lyk vir Kukanda al kleiner "totdat hy later wonder hoe hy ooit kon dink hulle is reuse" (p. 26)
Op bedekte wyse gaan dit hier, soos in die ander stories, om lewenswaarhede. Nie net word bedreigings hanteerbaar deur verset daarteen en aktiewe optrede nie, maar 'n slagoffer groei tot oorwinnaar.
In elke storie tree die hoofkarakter handelend op – al is dit nou ook heeltemal onnodig as 'n ou man en later sy jong opvolger glo die son kan nie sonder hulle toedoen opkom nie. Elkeen eindig positief, met 'n oorwinning oor die bose – dikwels deur die mag van musiek en veral die woord.
Hierdie bundeltjie bevat kosbare stories wat 'n jong en ook ouer en volwasse leser sal terugdwing na 'n primitiewe Afrika en na 'n paar basiese oorspronge van menswees.

CORLIA FOURIE. Die towersak en ander stories. Kaapstad: Human & Rousseau.

Ian Liebenberg

***Foxtrot van die vleiseters* deur Eben Venter en *X-Ray Visagie en die Vingers van God* deur Harry Kalmer, 1993 (albei van Tafelberg-Uitgewers). Pryse onbekend.**

'n "Plaasroman vol politiek" noem Linda Snyman die boek van Eben Venter (*Metro*, 8 Julie 1993). En verseker sit daar heelwat politiek in – heelwat meer as in Venter se vorige werk, *Witblits,* sommer heelwat meer. Gunther Pakendorf betitel sy bespreking van die boek in *New Contrast* (vol. 22, no 1), "Die tekens van verandering". Harry Kalmer, in *X-Ray Visagie en die vingers van God,* betree weereens die politieke speelveld. "Alles is politiek! Net politiek!", roep die arme leser beswaard uit. "Kan die geryg van derms dan nie einde kry nie?", volg die ewe beswaarde vraag. Nie sommer nie, wil ek argumenteer. Juis is die geryg van derms nodig. Ons moet nog ons eie apokalips verstaan ... daarom die geskrywe deur jonger skrywers – noem hulle tagtigers of negentigers as jy wil ... (Ons behoort, by the way, ook meer flieks te maak vanuit dié agtergrond.) Ons het histories-reflekterend nog heelwat om deur te werk. Ons moet nog ons "hier-wees" na afloop van ons jongste verlede sielkundig deurwerk, filosofies problematiseer en histories radikaal deurdink.

En die twee genoemde werke speel hier 'n rol. Daarom die resensie:

In *Foxtrot* maak ons nader kennis met die "gemiddelde"/"gewone" boere-familie in die Middel-Karoo/Oos-Kaap ten tyde van die stormagtige tagtigerjare ofte wel die "eighties". En dit word 'n andersoortige kennis van die aand; want ook die familie het die onnoembare: 'n buite-egtelike maar verswygde kind van 'n voorsaat, 'n lompe Socrates en bourgeoise-intellektueel, Petrus, seun van Hendrik, wat opmerkings en afleidings rakende die wêreld rondom hom dokumenteer. Hoewel hy nie tot aksie oorgaan nie, verskaf hy tog die hermeneutiese sleutel tot die orals teenwoordige tekens van verandering. Tree hy selfs by geleentheid op as profeet van die komende apokalips en beweeg indirek sy strakke en stugge pa om toe te gee dat "... ons (nou) by die punt (gekom het) dat ons al ons genade opgebruik het. Daar bly vir ons niks meer genade oor nie" (p. 192). Anders as die droster uit die weermag in die fliek *Belle Epoch,* vermaak Petrus homself nie met meisies nie, maar met die terskrifstelling van sy indrukke oor en van 'n land op pad uit 'n verlede wat maar steeds bly spook en nie agtergelaat kan word nie, op pad na 'n toekoms (in die tagtigs) wat maar net nie wil aanbreek nie.

Die agtergrond tot die roman word aangevul deur skynbare los flardes vertellings van onder meer Suid-Afrikaanse generaals wat paria-state van Latyns-Amerika (state wat self uitblinkers was in brutale, maar gesofistikeerde onderdrukking) besoek ten einde nuwe tegnieke van straf en marteling (die *El Submarino*) by hul generaals-kollegas aan te leer.

Asook/Alsmede die onderdrukkingsbeginsel van *aktiewe swye:* die belang van die verdwyning van die subversiewe of anti-regeringsaktivis sonder finale antwoorde. Alleen die *aktiewe swye* kan uiteindelik die mag van die subversie tem, want dit maak 'n unieke deurbraak in onderdrukking en magshandhawing teenoor die kollektiewe en individuele psige van die subversiewe (en sy gemeenskap), word geglo. En Venter wys daarmee op die "sukses van negatiewe beleidsvervolmaking" wat totalitêre en outoritêre state kenmerk. Sukses word verhef tot *tegniek* en *tegnokratiese* (lees ook manipulatiewe) deurbraak. Selfs al is dit wat genoem kan word "negatiewe sukses" in die spieël van normaliteit. Venter wys daarop dat die outoritêre staat oorleef deur die "*dynamics of negative achievement*". Om sukses aan te toon, leer ons van politieke waarnemers, moet die outoritêre staat terugval op negatiewe deurbrake en die deurbrake as fundamenteel positief aanbied. So word onderdrukking 'n tegnokratiese bestuursmeganisme wat niemand ontsien nie! Benewens die goeie illustrasie van "the success of negative achievement" wat in Venter se werk weerspieël word tydens die besoek van die Suid-Afrikaanse generaal aan hul Latyns-Amerikaanse eweknieë, is daar verder selfs 'n lekker potjie seks wanneer Bianca, 'n koket van 'n sangeressie, dinge met die generaal aanvang! Dit hou egter nie noodwendig verband met die storie nie en maak maar net die kerjapse leser lus!

Foxtrot speel met die ironie. Die wit broer van Hendrik wat "alleen" op sy plaas bly waarop sewe gesinne woon; van mense wat sy taal praat en waarmee hy skynbaar goed oor die weg kom (veral die een vrou – maar Venter laat die bybly by 'n vae suggestie). Daar is ook naas die ironie en die heenwysing na 'n apokalips en die aanvaarding by sommige dat dinge wel onherroeplik besig is om te verander (vgl. Ouma Ralie: "ons ou wêreld, soos ek hom ken en soos ek hom wil hê, se tyd is verby" (p. 43)).

Tekenend van die tagtigs is daar as spieëlbeeld van die swart gemeenskap se generasie-gaping tussen ouer en kind, ook een in die wit gemeenskap. Petrus skryf krities op wat hy waarneem. Vervreemd genoeg is hy om die stelsel waarin hy is te bevraagteken. Die predikant se seun, Pik, daarenteen "'n beteuterde skoolverlater, is nie deur die army tot man geboelie nie, maar helaas tot 'n driftige anarchis met 'n bitter pil op sy tong" (p. 22). Die ironie van die werk lê daarin dat die ouer, nie-kenners-van-die-oorlog-en-oorlewers-van-die-depressie en droogte (gestaal in swaarkry, dus) in skerpe teenstelling en selfs konflik, staan met die jonger geslag wat ryp gestaal is deur ongevraagde oorlog. En dan is daar verraad van en teenoor ou waardes. Die polisieman wat die ou orde moet verdedig, maar kopuleer in 'n stal met Buziwe, die mooi Xhosa-meisie wat op haar eie manier met die "struggle" identifiseer. Verder word bekende temas ook herhaal: Die generaal(s) op besoek by die ander generaals in 'n ewe ongewilde heerssugtige paria-staat, die verwysings na die grens (wat nou orals is – ook in die aanliggende townships). Vergelyk Mark Behr in die *Reuk van*

Appels. Die temas is nie onbekend nie, maar miskien lê die groter verstaan in die herhaling deur die skrywer van ou gebeure en verskynsels – veral vir dié wat hardnekkig 'n koue skouer en nikssiende oog wil draai.
In kontras met die dominee se seun, Pik, in die *Foxtrot,* wat 'n "bitterpil anarchis" is, staan seun van die huis en bourgeoise-intellektueel, Petrus (profeet maar nie aktivis nie). In *X-Ray* staan die spelers in die toneel in skerpe kontras met Petrus en selfs Pik en Buziwe wat elkeen op hul eie manier vryheid bepleit en nastreef. X-Ray word onverhoeds ingedompel in die "verset". 'n Verset parallel aan, maar nie noodwendig gelyk aan die "struggle" nie; 'n verset wat 'n strewe en stryd vir veel meer radikale verandering versinnebeeld in kontras met die stryd of "struggle" om 'n meer geharnasde vryheid wat slegs maar gaan om 'n nuwe *Orde* en 'n nuwe *Staat* daar te wil stel; wat dus slegs poog om 'n nuwe hegemonie daar te stel deur middel van 'n oorname van die staat en sy instellings. Suzette Thompson en Daan Fourie gaan oor tot geweld – "direkte demokratiese geweld". 'n Kweekskool-kêrel (nogal van Stellenbosch!) en 'n jong deserteur uit die weermag van die PW Botha-era (onse eie Franco van 'n soort) en 'n meisie/vrou (gender correct – die plot!) gaan oor tot aksie; beur verby blote bevraagtekening en refleksie en slaan kragdadig terug na 'n sisteem waarvan hulle hulself akuut vervreemd voel.
Dan is daar die apokalips van die sprinkane, in *Foxtrot,* 'n allegorie met die swarte massas wat sal kom in hulle "Miljoene der miljoene. Asof dit een groot lewende organisme is" (p. 192). Dit herinner sterk aan Breyten Breytenbach se gedig "Hulle sal kom" in *Yk* (p. 125ff). In *X-Ray en die vingers van God* is daar geen hang-ups met die swarte massa, die sprinkane wat alles sal wegvreet nie, eerder maar 'n gerigte aksie op die Vyandelike Staat. Kalmer wys op die waarde van die anarchisme en op 'n metavlak kry sy boek dit goed reg. Tog jammer dat niemand (of min mense) aandag gee aan tot welke mate anarchisme in die land bygedra het tot die stryd en deurbraak tot onderhandeling na 'n tydperk van rewolusionêre verset nie. (Hier lê stof vir 'n paar M.A.'s en 'n Ph.D. of twee!) 'n Verset word in *X-Ray* geskets wat parallel aan, maar nie sinoniem is, met die meer gerigte, maar enger "struggle" nie. Hier te lande – selfs so ver terug as die Anglo-Boereoorlog (of Tweede Suid-Afrikaanse Oorlog) – maar veral in die tagtigerjare van hierdie eeu het anarchistiese elemente, na my mening, aktief deelgeneem aan verset en is andermaal verraai in vele gevalle wanneer die Nuwe Orde, of oorname van die staat met sy meganismes en strukture deur voormalige "onderdruktes"/"subversiewes" aanbreek. Die lot van anarchiste as konsekwente nastrewers van ware rewolusie beland meermale in die doodloopstraat wanneer die Nuwe Orde/ Staat tot stand kom na rewolusie en burgerstryd; vergelyk byvoorbeeld die lot van anarchiste in die Spaanse Burgerstryd teen Franco se regime in die dertigerjare, asook die lot van die anarchiste in die Russiese rewolusie van 1917.

Uiteindelik misluk die anarchiste se stryd in *X-Ray* en beland hulle in die tronk, die "malhuis" of verdwyn in die historiese vergetelheid as die onmoontlikheid om in 'n storm teen die wind te spoeg (met apologie aan Martin Versfeld), die energie tot verset oordonder en oorspoel. Ook hier speel die aktiewe stilte of verswyging 'n rol, naamlik om repressiewe toleransie in te perk tot hanteerbare vlakke wat nie wesenlik die Staat bedreig nie. (Of wat Marcuse sou noem, *repressiewe toleransie.*) En anarchisme is daarvoor net te subversief vir enige *Staatsorde.* Die aktiewe swye moet dit dus op 'n totale omvattende vlak verset verswyg. Tog, in die groot rewolusies (Rusland, Frankryk) en in kleiner versetstryde (Spanje en Rusland, byvoorbeeld), het anarchiste 'n onmisbare impetus verskaf tot gerigte verset. En ironies genoeg is hulle agterna "verraai" – wanneer die nuwe *Staat* tot stand kom. En op 'n metavlak wys Kalmer dat die stryd van die anarchis, wanneer die nuwe orde tot stand kom, altyd omslaan in "the struggle betrayed". Die boek eindig pessimisties. Die stryd is verraai en die stryders dronk getronk of in *asylum* (vanwaar hul geen skade kan aanrig aan (nuwe) die orde nie). Die *aktiewe swye* oorwin. En daar is geen helde nie ...

Die twee boeke sou ek sterk aanbeveel. Nog beter sal dit wees om hulle sinopties te lees en te kyk na raakvlakke, maar ook verskille. Die een (*Foxtrot*) wil beskryf. Die ander (*X-Ray*) wil vertel – selfs heenwys (op 'n metavlak) – na die belang van radikale verset op 'n anarchistiese basis, maar eindig tog op 'n Adorniaanse wyse in pessimisme: "the struggle betrayed". Sou die skrywer dit regtig dink?

Die boeke dus: lees gerus. En as jy nie lees nie, koop dit dan vir die suggestiewe en simboolryke kunstenaarsvoorspel/voorstelling tot seks in die Kate Gottgens (The Bawdy Wind) op die stofomslag van *Foxtrot* en die foto van een uiters aanvallige meisie met die mooiste en nogal prominente borsies en die memory-blues fotosilhoët van Johannesburg (Hillbrow) op die voorblad van *X-Ray.* As jy dan nog nie wil lees nie, skeur die buiteblaaie af, bewaar veilig vir verdere gebruik en pass die boeke aan vir 'n leeslustige-maar-arm-vriend ... daar's baie van hulle!

J.P. en Ria Smuts
'n Moderne parabel: "(Gelykenis)" van George Weideman

1. Grensliteratuur

As 'n mens op tematiese gronde 'n soort verhaal moet uitsonder wat tiperend is van die jare tagtig, is dit sekerlik die grensverhaal. Onder *grensliteratuur* word in Afrikaans ingesluit alle literêre tekste wat handel oor die gewapende stryd wat die Suid-Afrikaanse weermag sedert die vroeë jare sewentig op, buite en later ook binne die landsgrense gevoer het ten einde die *status quo* te behou.

Grensliteratuur vorm deel van die Afrikaanse oorlogsliteratuur. Alhoewel die ouer oorlogsliteratuur nie baie belangrik is nie, is dit interessant om daarop te let dat die kwessie van grense dikwels van belang is in dié tekste, juis omdat grense van vroeg af 'n aktuele aangeleentheid in die Suid-Afrikaanse geskiedenis was. Die nuwe grensliteratuur moet ook gesien word as onderdeel van die sogenaamde betrokke literatuur wat sedert die middel van die jare sewentig een van die belangrikste tendense in die Afrikaanse literatuur verteenwoordig.

Suid-Afrika het reeds in die laat sestig sy eerste ervaring van die sogenaamde bosoorlog opgedoen toe van sy polisie en troepe hulp aan die Rhodesiërs verleen het. Die werklike grensoorlog is egter veral op die grens tussen Namibië en Angola gevoer.

Suid-Afrika was nie in staat om sy groeiende militêre eise in die jare sewentig net met sy Staande Mag te hanteer nie, en daarom is van dienspligtiges verwag om grensdiens te doen. Hier het hulle aktief betrokke geraak by guerrilla-oorlogvoering. Vir Suid-Afrika was dit 'n soort Viëtnam-situasie, en talle van dié dienspligtiges het nie die sin ingesien van 'n oorlog wat buite die grense van die land gevoer is nie. Baie se politieke en ideologiese sienswyses het boonop radikaal van dié van die regering verskil, maar hulle is nietemin verplig om aan die oorlog deel te neem. Uit hierdie generasie het 'n groepie skrywers gekom wat in hulle werk uitdrukking gee aan die opstand, twyfel, apatie, uitsigloosheid, selfverwyt en défaitisme wat die oorlog by hulle gewek het.

Die eerste grensverhale is in die sewentigerjare geskryf deur P.J. Haasbroek en J.C. Steyn, maar die grensgegewe het veral die afgelope dekade sy beslag gekry in die werk van skrywers soos Etienne van Heerden, Louis Krüger, George Weideman, Koos Prinsloo, Alexander Strachan, Victor Munnik, Gawie Kellerman en Harry Kalmer. Verreweg die meeste grenstekste is kortverhale – die enigste romans wat vermelding verdien, is Etienne van Heerden se *Om te awol* en Louis Krüger se *'n Basis oorkant die grens*, albei in 1984, en Gawie Kellerman se *Swart sendelinge* (1991).

In die grenstekste gaan dit dikwels om die weergawe van die enkele intense oomblik of ervaring, en dit is of die kortverhaal hom beter as die roman daartoe leen om 'n beeld van 'n ontredderde en ontluisterde mens te teken binne 'n fatale moment wat vir hom aangebreek het sonder dat hy self veel toedoen daaraan gehad het. In die beste tekste val die aksent sterk op die emosionele lewe van die personasies en raak die blote uiterlikhede van die oorlogsavontuur sekondêr.
Alhoewel die benaming *grensliteratuur* nie deurgaans die goedkeuring van skrywers weggedra het nie omdat dit iets vervlakkends suggereer, is een van die belangrikste positiewe aspekte van die grensverhaal juis die wyse waarop die grensbegrip daarin ontgin en tot simbool en metafoor ontwikkel word. Die grens word veel meer as bloot die landsgrens – al klaar 'n problematiese gegewe, omdat dié grens veral betrekking gehad het op die skeidslyn tussen Suidwes-Afrika/Namibië en Angola en dit nie vir die diensplig tige sy landsgrens was wat hy moes verdedig nie. Dit is ook meer as die skeiding tussen wit en swart, omdat aan albei kante wit saam met swart geveg het.
Die grens het ook betrekking op die splitsing wat daar binne Afrikageledere gekom het tussen hulle wat tradisionele politieke patrone aangehang en diegene wat opponerende standpunte ingeneem het. Daar het dus 'n skeiding ontstaan tussen mense wat voorheen na aan mekaar was. Dit kom veral tot uitdrukking in J.C. Steyn se kort roman *Dagboek van 'n verraaier* (1978), 'n belangrike voorloper tot die werklike grensverhaal.
Een van die opvallendste grense is die skeiding wat tussen die teruggekeerde en die gemeenskap ontstaan. Van die boeiendste grensverhale speel nie af op die oorlogsterrein nie, maar handel oor die emosionele las wat die grens vir die personasie skep as hy terug is in die samelewing. Die eensaamheid van die enkeling groei ook omdat hy nie kan loskom van die grens as hy terug is binne die gewone lewe nie. Hy raak vervreem van sy familie en sy vriende omdat hy 'n ervaringswêreld het wat hulle nie deel nie en 'n skuldgevoel waarvan hulle miskien nie eens weet nie. So word die grens soms die smal skeidslyn tussen normaliteit en abnormaliteit – dit val op hoe obsessioneel baie van die personasies in grensverhale is. Dit kan goed gesien word in sowel "(Gelykenis)" as "My Kubaan".
Die grens word ook die skeiding tussen oorlog en vrede, Europa en Afrika, lewe en dood; dit is soms die muur van onbegrip wat mense skei.
'n Verdere grenssituasie raak die geslagtelike. Deels op grond van die geïsoleerde aard van die soldatebestaan, maar ook omdat die mens in krisissituasies en in die aangesig van die dood tot eerlikheid en selfkennis gedwing word, kom die grense van seksualiteit ook in die gedrang, en verskuif die skeidslyn tussen hetero- en homoseksualiteit.
Deur die sterk dokumentêre inslag van dié werk word die grens tussen werklikheid en fiksie ook daarin oorskry. En in van die latere post-

modernistiese verhale (vergelyk veral die werk van Prinsloo en Kalmer) vind jy ook dat die grense rondom die grensverhaal afgebreek word. Die grensverhaal word al klaar weer gesatiriseer en geïroniseer en ten slotte gedekonstrueer.
Laastens word *grens* ook in sy verbale vorm geaktiveer. Die soldaat grens soms – iets wat nie pas binne die hipermanlike wêreld van die soldaat nie – en in dié proses word die volle intensiteit van sy emosionele stratum blootgelê. Hier kan byvoorbeeld gelet word op die slot van Etienne van Heerden se bekende grensverhaal "My Kubaan", waar die ek-spreker "snikkend my karabyn lê en leeg skiet".
Grensliteratuur is in 'n groot mate 'n voltooide episode binne die Afrikaanse literatuur, alhoewel van die mees resente werke nog behoort tot die sogenaamde *township*- en *struggle*-literatuur – vergelyk byvoorbeeld van die tekste in Etienne van Heerden se *Liegfabriek* en die werk van Emma Huismans, Jeanette Ferreira en P.J. Haasbroek, gedeeltes van *Casspirs en Campari's* en *Die stoetmeester* en selfs in 'n mate *Karolina Ferreira* van Lettie Viljoen.

2. "(Gelykenis)" as grensverhaal

Die verskillende betekenisse van die woord *gelykenis* kan nagegaan word in die WAT. Die belangrikste is die gebruik van die woord in Bybelse verband waar dit dui op 'n verhaal waardeur 'n godsdienstige of sedelike waarheid verduidelik word deur 'n beeld ontleen aan die daaglikse lewe. Dit is 'n verhaal wat bedoel is om die leser tot 'n morele houding te oorreed. Die gelykenis het dus 'n didaktiese inslag.
Twee tipografiese grepe aan die begin van die verhaal val op. In die eerste plek word die titel tussen hakies geplaas, en verder val die aanhalingstekens weg by die gerapporteerde dialoog in paragrawe 2, 3 en 4. Dit is nie gedagtepraat wat gerapporteer word nie, want vanaf paragraaf 8 word daar wel aanhalingstekens in die dialoog gebruik. Die vraag is uiteraard wat die funksie van hierdie werkwyse is.
Die skryfwyse van die titel impliseer dat die titel nie presies beteken wat hierbo gesê is nie; dit ironiseer, dit stel in 'n ander lig, dit dekonstrueer. Dit demonstreer ook tipografies dat daar 'n raamvertelling[1] gaan volg; 'n verhaal wat in 'n ander verhaal ingebed gaan word.
Wat die aanwending van die aanhalingstekens betref, val dit op dat dit vir die eerste keer gebruik word nadat die ek-spreker die brief gelees het. Dit is of kennis van die inhoud van die brief 'n verandering bring wat tipografies weerspieël word. Waarskynlik is die tipografiese greep meer funksioneel in die geval van die titel as in die geval van die weglaat van die aanhalingstekens.
In die eerste sewe paragrawe van die verhaal val die aksent op die vriendskapsverhouding tussen die ek-spreker en die kapelaan. Die kapelaan is op besoek by die verteller. Hulle is afgesonderd (die kapelaan

skep doelbewus die afsondering deur die studeerkamer se deur agter hom toe te trek) en dit bied die moontlikheid op intieme openbaring. Dit is die kapelaan wat die behoefte aan uitpraat het, aan die formulering van 'n probleem teenoor 'n simpatieke en begrypende hoorder. Dit bring nog 'n ironiese omkering, want in die gewone gang van sake is 'n kapelaan die een teenoor wie ander hulle probleme uitpraat.
In 'n sin lyk dit of die kapelaan so geobsedeerd is met sy probleem dat hy feitlik vergeet van sy hoorder, wat die verteller van die verhaal is. Tog is die vrae wat hy stel baie spesifiek op die verteller gerig. Hy wil uitpraat, hy wil nie 'n gesprek voer nie (vergelyk hoe daar in paragraaf 2 gesê word dat hy met die kole in die kaggel praat). Hy stel wel sewe vrae aan die verteller, maar hy verwag nie op een van hulle antwoord nie – sy vrae is in werklikheid stellings oor die verteller se onkunde omtrent die verskriklike uitwerking van die grensoorlog op mense. Sy vrae dwing eintlik die spreker-luisteraar (en ook die leser) om vir homself 'n beeld daarvan te skep.
In die tweede paragraaf is daar amper 'n verwytende aanslag. Die verteller word daarvan beskuldig dat hy 'n skrywer is wat hom in die literatuur beskut – 'n reaksie wat die verteller ongemaklik laat voel (vergelyk in paragraaf 5 hoe hy lomp reageer).
Die aksent op die skrywerskap aktiveer ook die metafiksionele.[2] In 'n mate kry 'n mens hier ook 'n voortsetting van die idee wat John Miles in sy kortverhaal "Liefs nie op straat nie" ontwikkel het. By Miles is daar 'n kontras tussen die koerantman wat sy stof put uit die sensasionele werklikheid en die skrywer wat volgens die ouer estetiek wegbeweeg van die realiteit en dit omvorm. Miles se werk illustreer dat die skrywer die wêreld van die werklikheid en die wêreld van die kunswerk nie langer geskei kan of moet hou nie. Die skrywer moet sy materiaal uit die dikwels harde werklikheid van die moderne bestaan haal. Wat ons by Miles kry, is nie dat die verhaal soos die koerantverslag geskryf word nie, maar wel dat dit vollediger in die realiteit staan. Daar word nog altyd van tipiese literêre tegnieke gebruik gemaak by die vertel van die storie.
Weideman se verhaal getuig van dieselfde verskynsel. Dit is 'n baie "literêr" gestruktureerde verhaal, soos blyk uit die skryfwyse van die titel, die weglaat van aanhalingstekens op plekke waar dit tradisioneel gebruik word, die gebruik van die raam met nie 'n ander verhaal nie, maar spesifiek 'n brief daarin ingebed en die aksent op die dubbele skrywerskap wat meebring dat die skryf van die verhaal self aandag opeis en ons dus 'n metafiksionele teks kry.
Die gespannenheid van die kapelaan van die begin af laat jou wonder wat die verband tussen hom en die dienspligtige is. Daar is 'n sterk suggestie dat dit sy eie seun is oor wie dit gaan. Hy besit byvoorbeeld die brief wat aan "Pa" gerig is, hy het 'n foto van die man, daar is aanduidings dat hulle na mekaar lyk (vergelyk hoe die titel hierdeur geaktiveer word), en hy is hipergespanne. Die dienspligtige verwys in sy brief ook na sy pa se uitspraak

wat in opvallende "predikantetaal" is: "Dit het my laat terugdink aan wat Pa altyd sê: dat ons suile van lig moet oprig, pilare van die waarheid." Let ook daarop dat die kapelaan na die verteller kom om hulp te vra: hy sien nie kans om self die probleem te hanteer nie, al is die jong man op dieselfde dorp of stad in die kroeg.

In paragraaf 7 word die brief deur die verteller deurgelees. Die leser van die verhaal is egter nog in die duister oor die inhoud van die brief. Hy hoor wel feitlik onmiddellik dat die brief nie voltooi is nie. Dit wek nie alleen die vraag by die leser oor hoekom die dienspligtige nie die brief klaar geskryf en dit tog gepos het nie, maar dit skep ook die verwagting dat die verhaal vollediger as die brief sal wees, omdat jy aanneem die verhaal sal afronding van die een of ander aard bring.[3]

Die kapelaan is 'n dwangspreker, en die briefskrywer is dit ook. Vir albei bring die uitpraat of uitskryf spanningsontlading. Hierdie terapeutiese funksie van die openbaring in taal blyk daaruit dat die briefskrywer aan die begin sê dat hy miskien nie die brief wat hy skryf gaan pos nie. Vir die briefskrywer is dit egter meer as spanningsontlading: hy vertel ook die verhaal in 'n poging om groter helderheid oor die hele kwessie te kry (vergelyk "Dis soos iemand wat dinge vir homself wou duidelik maak deur hulle neer te skryf", "Dis juis oor Gerrit wat ek skryf, miskien om helderheid te soek" en "Alles klink so onwerklik op papier, Pa. Maar miskien kry ek tog duidelikheid as ek dit neerskryf"). Hierdie faset is reeds in die agste paragraaf deur die verteller geïdentifiseer.

Dit word algaande duidelik dat die briefskrywer 'n soort dubbelganger van die verteller is. In die eerste paragraaf van die brief sê hy dat hy byna alle kontak met die werklikheid verloor het – en dit is presies waarvan die kapelaan die verteller beskuldig in die tweede en derde paragrawe van die verhaal. Die briefskrywer se skrywerskap kom ook dikwels na vore, soos blyk uit die sitate in die vorige paragraaf. Daarby kan gevoeg word dat die kapelaan noem die dienspligtige wil "skryf en daarna vryskut vir die verhoog" en die jong man verwys self na sy eie skryfwerk waarvan daar nie veel kom nie. Hy noem ook in sy brief dat sy verbeelding maklik met hom op loop sit, en met die betreding van die wêreld van die verbeelding is jy by die kwessie van skrywerskap.

Die dienspligtige demonstreer dan ook sy vertelvermoë in die ingebedde brief. Hy maak gebruik van literêre tegnieke, veral die uitsteltegniek om spanning te skep. Vergelyk gedeeltes soos "Dis waaroor ek eintlik wil skryf, maar ek weet nie of ek daarby sal uitkom nie" en "Daar het iets gebeur wat alles verongeluk het. Maar ek kom daarby". Die brief word 'n fyn gestruktureerde vertelling, soos onder meer blyk uit die ontwikkeling van die snor-motief (aanvanklik kompeteer hulle oor wie die weligste snor kan kweek en dit word dan verder gevoer in die slotparagraaf van die brief waar die dooie Gerrit herken word aan sy weglê-snor). Daar is ook die verwysing na die insekte, wat in die derde paragraaf van die brief na vore

gebring word en in die laaste gedeelte, nou buite die brief, verder gevoer word. (Die eerste verwysing na die insekte, "Vir my sê hulle vanaand net een ding: Skoert, jy hoort nie hier nie. Jy is nie geharnas teen ons nie, en tog lok jy ons aan met jou lig", kan ook as metafoor gelees word vir die situasie wat tussen wit en swart in hierdie verhaal ontstaan.) Ook die titel word verder ontwikkel met die talryke Bybelse verwysings wat in die teks voorkom. Let op die kruis, die twee mandjies vye (Jeremia 24), Jerobeam (I Konings 11: 26-15: 25) en die gelykenis van die landbouers (Markus 12: 1-12).

Dit is ook interessant om daarop te let hoe die grensidee in die verhaal ontwikkel word. Afgesien daarvan dat dit 'n verhaal is wat binne die konteks van die grensoorlog staan, is die dienspligtiges op 'n plek gestasioneer wat die briefskrywer self benoem as Wêreldsend, dus die uiterste, die verste grens. 'n Entjie verder sê hy: "Maar ek voel ek het vanaand by 'n grens gekom. Dis 'n grens wat alleen met mág betree kan word, en nie met redelikheid nie." Hier dui *grens* op die skeiding wat jy oorsteek as jy jou menslikheid aflê en jou bloot deur jou krag laat geld. Die bereiking van hierdie grens kan ook gesien word as 'n beslissende oomblik wat in sy lewe aangebreek het. Dié enkele voorbeelde toon dat die grensbegrip hier 'n taamlik uitgebreide metaforiese waarde kry.

In die laaste nege paragrawe word die verhaal verder gevoer. Die raam word dus gesluit aan die einde van die brief. Die vraag is uiteraard wat hierdie laaste gedeelte toevoeg tot die brief, wat as ingebedde teks die eintlike verhaal bevat. As jy alles gelees het tot by die wit reël weet jy die briefskrywer is as ontredderde agtergelaat en weet jy ook wat tot hierdie gevoel by hom aanleiding gegee het. Is die brief, as verhaal binne die raam, dan werklik so onvoltooid soos wat die skrywer en die kapelaan gedink het, so sonder klimaks? Laat die einde van die brief jou met onvolkome sluiting wat jou onbevredig laat omdat jy behoefte het aan verdere sleutels wat 'n vollediger begrip sal bring? Anders gestel: is die laaste nege paragrawe van die verhaal werklik nodig?

In hierdie laaste paragrawe kom daar geringe verdere informasie by. Die dienspligtiges is deur die seuns met gaffels, grawe en tuinvurke bedreig, en so word dit dan 'n wrang gelykenis van die landbouers. Die insekbeeld word ook verder gevoer, en met die varkie op die hekpaal wat soos 'n kruis lyk, kom daar 'n profanering van die Christelike. Dit is reeds voorberei deur Gerrit wat Sondae 'n bierblikkie van die kruispaal afgeskiet het en die lampie op die hekpaal wat stukkend gegooi is.

In die laaste paragraaf verskuif die fokus na die verteller. Die spreker konstateer dat hy na hierdie episode minder duidelikheid oor sy lewe gehad het as voorheen. Dit is dus 'n voortsetting van 'n motief wat reeds in die agste paragraaf begin is en in die brief voortgesit is. Sy situasie vorm dus 'n parallel met dié van die dienspligtige, en so word die gelykenisidee verder deurgevoer.

Hierdie inkeer van die verteller op homself is tipies van die self-bewustheid

van die metafiksionele en postmodernistiese verhaal. Dalk word hierdie verteller die volgende persoon wat die skuldlas dra, soos die skraal man in Rabie se "Die man met die swaar been". Hierdie moontlikheid word egter nie sterk genoeg voorberei nie. Miskien kan hierdie uitgesprokenheid ook geskakel word met die titel van die verhaal: dit is 'n gelykenis, en in 'n gelykenis word 'n les opsigtelik geleer. Die verhaal streef moontlik sy slot verby en sou sterker gestaan het as dit vroeër opgehou het, miskien voor die laaste paragraaf.

Verwysings

1. 'n Raamverhaal is 'n verhaal wat een of meer ander verhale omsluit. Die binneverhaal of -verhale is dan ingebed binne die primêre verhaal. Die verband tussen die omramende vertelling en die ingebedde verhaal of verhale kan wissel van redelik los tot sterk geskakeldheid. Vergelyk ook Cloete (1992: 414-416).
2. Die term *metafiksie* is vir die eerste keer in 1970 deur William H. Gass in sy werk *Fiction and the figures of life* gebruik. Die term dui letterlik, na aanleiding van die Griekse voorvoegsel *meta,* op fiksie wat gemoeid is met die bestudering van sy eie verborge aard. Die prefiks *meta* word dikwels toegevoeg tot die naam van 'n wetenskap (in hierdie geval die wetenskaplike bestudering van fiksie) om 'n hoër orde van dieselfde wetenskap, maar wat die dieperliggende probleme daarvan ondersoek, te benoem. Metafiksie kan dus gedefinieer word as fiksie oor fiksie, fiksie oor fiksionaliteit en self-ondersoekende, self-kritiserende, self-bewuste fiksie. Die metafiksionele teks lewer intern kommentaar op sy eie narratiewe en/of linguistiese identiteit. Patricia Waugh (1984: 2) sê: "*Metafiction* is a term given to fictional writing which self-consciously and systematically draws attention to its status as an artefact in order to pose questions about the relationship between fiction and reality". Sy sê ook dat metafiksionele skrywers met mekaar gemeen het "that they all explore a *theory* of fiction through the *practice* of writing fiction". Dit bring mee 'n verskuiwing weg van die finale produk wat geskryf is, na die proses van skryf self.
   'n Verwysing na 'n personasie wat skryf of geskryf het, maak uiteraard nie 'n teks metafiksioneel nie. Daar moet 'n bewuste bemoeienis met die skryfproses wees as dit gaan oor metafiksie.
3. Afronding raak die kwessie van oop en geslote eindes. 'n Teks het 'n oop slot as dit nie antwoorde gee op die vrae wat in die loop van die verhaal gewek is nie. Die leser word dus uitgenooi om self 'n antwoord of antwoorde te formuleer of om ten minste oor die gestelde probleem na te dink. Die oop slot bly dus oop vir verdere ontwikkelinge. Teenoor die oop slot staan die geslote einde. Geykte voorbeelde van geslote eindes is 'n huwelik (gelukkige einde) of die dood (tragiese einde). Vergelyk Van Gorp (1986: 286).

Bronnelys

Daar bestaan min substansiële bronne oor grensliteratuur. Die volledigste en mees resente studie is dié van Kriel. Dié werk het 'n uitvoerige bronnelys. Vir inligting oor die ouer oorlogsliteratuur en die werk van die jonger grensskrywers kan Kannemeyer geraadpleeg word. Die betrokke nommer van *Acta academica* is hoofsaaklik gewy aan oorlogsliteratuur. Dit bevat o.m. 'n artikel van H.P. van Coller, "Afrikaanse literatuur oor die gewapende konflik in SWA". Van Coller lewer ook 'n inskrywing onder *grensliteratuur* in Cloete. Hy gee 'n uitgebreide bronnelys. Weideman se verhaal kan ook vergelyk word met die kortverhaal van Borges "Die Evangelie volgens Markus".

Acta Academica 22(4). 1990 Bloemfontein. UOVS.

Borges, Jorge Luis (vert. Sheila Cussons). 1981. *Die vorm van die swaard en ander verhale.* Kaapstad: Tafelberg.

Cloete, T.T. (red.). 1992. *Literêre terme en teorieë.* Pretoria: HAUM-Literêr.
Kannemeyer, J.C. 1978. *Geskiedenis van die Afrikaanse literatuur.* Vol. 1. Kaapstad/Pretoria: Academica.
Kannemeyer, J.C. 1983. *Geskiedenis van die Afrikaanse literatuur.* Vol. 2. Pretoria/Kaapstad/Johannesburg: Academica.
Kannemeyer, J.C. 1988. *Die Afrikaanse literatuur 1652-1987.* Pretoria/Kaapstad: Academica.
Kriel, S.E. 1989. *Vertellersmanipulasie in die Afrikaanse grensliteratuur.* M.A.-tesis. Pretoria: Unisa.
Van Gorp, H., R. Ghesquiere, D. Delabastita & J. Flamend. 1986[3] (1979). *Lexicon van literaire termen.* Groningen: Wolters-Noordhoff.
Waugh, Patricia. 1984. *Metafiction: The theory and practice of self-conscious fiction.* Londen/New York: Methuen.
Weideman, George. 1983. *Tuin van klip en vuur.* Kaapstad: Tafelberg.

Universiteit van Stellenbosch

Marthinus P. Beukes

Ritme heel die beenbreekbaarheid in 'Skouspel 1' en 'Glasbreekbaar' van T.T. Cloete

1. Inleiding

Die leser se koherente interpretasie van 'n poësieteks is ingebed in die samespel tussen die verskeidenheid taalmatige manifestasies vergestalt in so 'n teks. 'n Roering aan een aspek van die taalaanbieding kan die diggeweefde web van die teksgeheel roer. Só 'n roering aan die gedigweb as geheel-struktuur het 'n invloed op die leser se verstaan van die gedig.

2. Ritme as struktuurbeginsel in die poësie

Die woord ritme is afgelei van die Grieks *ruthmos*[1] wat afgemete beweging of tyd beteken en *rutmizein* wat om in maat te bring, beteken (Grové 1976: 93). Coetzee (1972: 2) gee nog 'n sinoniem vir Griekse *ruthmos*, naamlik "stroom". Van Gorp *et al.* (1984: 268) se siening van ritme bevat ook die beginsel van beweging of "stroom":

> De beweging in de natuurlijke gesproken taal. De indruk van beweging komt tot stand door een verschil in toonhoogte en een min of meer willekeurige afwisseling van beklemtoonde en onbeklemtoonde, of lange en korte lettergrepen. Ritme word metrum wanneer de opeenvolging van beklemtoonde en onbeklemtoonde (of lange en korte) lettergrepen zo word gerangschikt dat er vaste patronen ontstaan (de versvoeten).

Beweging is ook vir Vestdijk (1956: 33) onderskeidend vir ritme: "Rhytme zouden we kunnen definiëren als de wijze waarop een discontinue, telkens opnieuw onderbroken beweging zich in de tijd realiseert." Vir Cloete (1985: 185) is ritme 'n pulsering wat dwarsdeur die gedig loop en na vore kom in "polsende herhalings, op tektonies belangrike punte". Die belangrikheid van herhaling in die daarstel van 'n ritmiese struktuur word deur Coetzee (1972: 19) soos volg gedefinieer: "die spanning of verwagting wat veroorsaak word in 'n versreël deur die minder of meer reëlmatige herhaling van heffings".

Ritme behels meer as blote herhalings van heffinge in woorde wat 'n beweging of ritmiese stroom tot gevolg het. Die belangrikheid van metrum, soos ook by klank, is gesetel in die semantiese. Cloete (1984: 45) wys daarop dat ritme en klank op korrespondensie berus asook die herhaling van konstantes. Daardeur word 'n patroon geskep. Uiteraard is die betekenis van die woorde belangrik wanneer ritme ter sprake kom. Soos Cloete (1982a: 18) sê: "Die woordbetekenis ... het primêre funksie by die verstaan van 'n gedig. Ons ritmiese verstaan van 'n gedig is met ander

woorde afhanklik van die semantiese verstaan van die teks na aanleiding van die woordbetekenis."
Coetzee (1972: 140) benadruk die rol van betekenis as gevolg van ritme: "hierdie betekenisonderstrepende funksie moet (as) die belangrikste aspek daarvan gesien word". Coetzee (p. 141) gaan verder deur die belangrike rol van klank en woordbetekenis uit te wys: "As dit die funksie van die ritmiese patroon is om die aandag op die klanke van woorde in 'n gedig te vestig, dan sal dit ook betekenis aktualiseer aangesien woorde ... tog nog taaltekens is wat uitwys na sake, dus betekenis besit." Kohesie tussen woordbetekenis en ritmiese vooropstelling kan 'n koherente tekslesing moontlik maak.
Wanneer die ritme in die gedig vooropgestel word, hang dit dikwels van die integrasie met onder andere foniek, sintaksis, woordbetekenis en woordherhaling af om tot 'n koherente begrip van die teks te kom. Ritme as sodanig dra nié betekenis nie. Betekenis word onderskei wanneer ritme kohesief is met die klank, woordvorm en sintaksis van die gedig. Dit is soos Wellek & Warren (1985: 175) dit gestel het: "The influence of metre is, then, to *actualize* words: to point them and to direct attention to their *sound*. In good poetry, the *relations between words* are very strongly emphasized." Teenoor die standaardtaal trek die poëtiese taal onder andere die leser se aandag deur die ritme van die gedig: "In 'practical language' ... in ordinary speech or in scientific discourse, rhythm is a secondary phenomenon – a physiological expedient or a by-product of syntax; in poetry it is a primary and 'self-valuable' quality" (Erlich 1980: 213). Coetzee (1972: 141) sluit hierby aan en sê: "die invloed van die ritmiese struktuur (is) geleë in die aanwysing van woorde én in die aandag wat gevestig word op die klank van daardie woorde". Die ritme stel woorde dus in die voorgrond en fokus die leser se aandag op die klank sodat die verbande tussen woorde hierdeur opvallender gemaak word.

3. Ritme klapknal in 'Skouspel I'

Ritme is volgens Van Coller (1992: 433) altyd relasioneel te opsigte van onmiddellik omringende dinge soos klank en woorde, maar ook sinne. Hiermee vat hy die samehang tussen die taalmatige aspekte van die poësieteks saam. Vir die doel van hierdie analise gaan gewys word op woordmorfologie wat dikwels 'n manier is om die ritme in 'n gedig af te lei. In 'Skouspel I' in *Jukstaposisie* (1982b: 12) is die opeenhoping van heffings in sekere woorde vooropgestel en word die semantiese inhoud van die gedig daardeur verryk.

"Skouspel I'

1 vanaf die glansende dun horings en die gesig
2 puntig verfynd uit oor die lig geboë rug
3 tot in die stertkwassie spigtig

4 gelig af in die glasbreekbaar
5 dun bene pronk waaierhaar

6 die springbok nael met die speer
7 se vaart wip met die haarveer

8 se spanning hoepel
9 soepel

10 onder die leeu majesteitlik veilig
11 en gevrees pragtig
12 onder sy gewig

13 vouknakval
14 die springbok met 'n klapknal

15 breek hy die bene en rug en maak prooi
16 van elegansie wat argeloos mooi

17 is lê en spartel
18 voor die gewelddadige mooi wat aanskoulik martel

Ritme word in dié gedig aangewend om sekere woorde voorop te stel. Woorde wat onder andere vooropgestel is, beklemtoon die beweging van die diere in die gedig. Gräbe (1984: 31) som die vooropstelling in die gedig op as sy sê: "*Die ongewone* samestelling 'vouknakval' is ... die weergawe van 'n beweging ..." Sy gaan verder en verduidelik die rol van klankuitbuiting en bewegingskildering as funksionele vooropstellings van die klankmatige as 'n integrale aspek van die semantiese en/of geheelstruktuur van die gedig.
Die opeenvolgende heffings in "vouknakval" hef dié nuutskepping uit. Sodoende word 'n kohesiewe verband tussen klank, woordbetekenis en ritme moontlik gemaak. In "vouknakval" vind 'n samevoeging van werkwoorde plaas om 'n omskrywing van die bokkie se beweging te gee as die leeu hom oorrompel. Alliterasie van die klanke [f] en [k] in "vou", "val" en "knak" asook die assonansie van die [a] - klank in "knakval" dra by om die gedig se semantiese inhoud te verhoog ten opsigte van dié bewegingskilderende effek van die klank. In dié samestelling is die leeu se wrede optrede teenoor die springbok fonies en ritmies verwoord.
Ritme kan dus nie alleen betekenis in die gedig dra nie. Slegs wanner koherente verbande deur interpretasie, verbandlegging en betekenistoevoeging met ander manifestasievorme daargestel word, byvoorbeeld die klank en woordvorm, kan die teks samehangend gelees word.
Die opeenhoping van heffinge in meerlettergrepige woorde word ook in die woord "glasbreekbaar" en "klapknal" aangetref. 'n Paradigma kan soos volg opgestel word:

i. / / /
glasbreekbaar
/ / /
vouknakval
/ /
klapknal

In paradigma (i) is die woorde deurgaans vooropgestel deur dié heffingopeenhoping. Hierdie woorde beklemtoon telkens die gewelddadige wreedheid van die leeu en breekbaarheid van die bokkie.

ii. / x x
glansende
/ x /
waaierhaar
/ x / x
majesteitlik
x x / x
elegansie

In paradigma (ii) beskryf die woorde die estetiese van die leeu en die bokkie. Die afwisseling van heffinge en dalinge het 'n vloeiender lees tot gevolg, maar waar heffinge opeengehoop word, bring dit 'n stadige ritme mee. Dié gemarkeerde leesritme in paradigma (i) staan teenoor die soepel ritme van woorde in paradigma (ii), waar die skoonheid beskryf word. Die ironie is dat die mooi bokkie hier 'vervleg' raak met die nie-mooi "vouknakval", en dat dit wat oënskynlik 'mooi' en 'nie mooi' was in interaksie die "gewelddadige mooi wat *aanskoulik* martel", word. Dit gaan in die gedig dus oor die mooi van gewelddadigheid, want die leeu en die bokke is *per se* **mooi**, maar die gewelddadigheid van die leeu word deur die ritmiese en die sintaktiese vooropstelling gereleveer. Die mooi, majesteitlike leeu martel die bokkie aanskoulik wreed (vergelyk paradigma i).
Die stadige ritme stel egter dié wrede handeling voorop, fokus die leser se aandag op die woorde en genereer spanning. Die teenstelling tussen "pronk" en "val" is hier dus, na aanleiding van die semantiese inhoud van die werkwoorde, vooropgestel. Die ritmiese, sintaktiese en foniese ooreenkomste tussen woorde maak die verskil wat deur die woordbetekenis opgeroep word, des te meer skriller.
Saam met die semantiese inhoud wat gealterneer word, is die ritme as variant (Lothman 1976: xviii) uitkenbaar in die gedig. 'n Gelykstelling kom dus tot stand tussen die 'breekbare bokkie' en 'brekende leeu' en wel na aanleiding van die klem wat deur die ritme op dié figure geplaas word.
Visagie (1986: 227) is van mening dat "die wisselende verslengtes in die

tweede deel van die gedig ook 'n tipografiese verbindingsfunksie het". Hier is nie alleen 'n tipografiese verbindingsfunksie ter sprake nie, maar ook 'n ritmiese vooropstelling wat eindelik 'n verbindingsfunksie verkry met die saamlees van ander ritmiese en tipografiese vooropgestelde versreëls.
Die alleenplasing van woorde, asook die enjambemente het 'n ritmiese beweeglikheid of stasis tot gevolg, byvoorbeeld met "soepel" (versreël 9) en "vouknakval" (versreël 13). Dié komposisionele vooropstelling van "soepel" en "vouknakval" hef ook die teenstelling tussen die woorde uit, want soos Venter (1988: 55) sê: "(die) doelgerigte inkorting van die verse stuur af op die geïsoleerde 'vouknakval' ... wat deur dié alleenplasing teruggryp na 'soepel' om die teenstelling ook daardeur te aktiveer".
Die jambiese metrum in "soepel" het 'n vloeiender effek as "vouknakval". Die opeenhoping van heffings in "vouknakval" het 'n ritmiese *stasis* en fokuseffek tot gevolg. Daardeur word die wreedheid van die leeu, maar ook die breekbaarheid van die bokkie, vooropgestel. Visagie (1986: 227) wys daarop dat die enjambement in strofe 3 die vloeiendheid van die bokkie se soepelheid ondersteun:

/ /
nael met die speer
/ / /
se vaart wip met die haarveer
/
se spanning

Hierdie beweeglikheid word egter verder gesteun deur die ritmiese patroon waardeur die leser se aandag op die handelingswoorde gefokus word. Dié aspek word versterk deur die plasing van werkwoorde aan die begin van versreëls wat 'n heffing dra, byvoorbeeld "gelig" (versreël 4), "vouknakval" (versreël 13), "breek" (versreël 25) en "lê en spartel" (versreël 17). Die leeu en die bok se bewegings word sodoende vooropgestel.

4. Breggie Vlok se ritmiese val

Dieselfde vooropstellingstegniek word in die gedig 'Gebreekte bene' in *Jukstaposisie* (1982b: 79) gebruik om enkelwoorde ritmies, maar ook semanties, te benadruk.

'Gebreekte bene'
Joh. 19

1. loop lig loop versigtig
2 Breggie Vlok het in die hysbakskag
3 afgestort sy hang papgesig
4 in die kabels met 'n grynslag

5 haar bene is gebreek bloederig
6 is haar skaamte en mond

7 bly weg van swart aardgate en die lig
8 se torings sit stil op die plattegrond

9 ligeeue verby die maan
10 weg van die son deur die heela!
11 deur die solêre membraan ná membraan
12 tuimel sy deur die pneuma valvalva!
13 paskal gebreekte bene paskal

Die bevelsvorm waarin versreël 1 geskryf is, fokus die leser se aandag op die woorde. Hierdie waarskuwing word deur die heffingopeenhoping en klankkorrespondensie in die versreëls versterk:

/ / / /
1 loop lig loop versigtig
/ /
3 afgestort
/ / /
5 haar bene is gebreek
/ / / / / / /
12 tuimel sy deur die pneuma valvalval
/ / / /
13 paskal gebreekte bene paskal

Die leser se aandag word óók op die woorde gefokus, want die aantal heffings wat na mekaar volg, het ritmiese vooropstelling tot gevolg en lees daarom (ritmies) stadiger. Die Bybelverwysing in die titel roep die kruisgebeure van Jesus op waar sy bene nie gebreek is nie, maar wel die twee sondaars s'n aan weerskante van hom. Jesus was alreeds dood en só word Hy anders teenoor die menslike breekbaarheid gestel.
Die vertraging in die ritme, maar ook die semantiese inhoud van die woorde waarsku die leser. Dit is asof die leser die spanning reeds in die eerste versreël kan aanvoel. Die stadiger tempo word bewerkstellig deur die stadiger ritme. Die leser lees stadiger, want die ritme dwing daartoe. Soos Cloete (1982a: 12) self uitgewys het, is die pulsering tussen twee heffings altyd 'n ¾ sekonde[2]. Hoe minder dalings daar tussen heffings is, hoe stadiger is die ritme, hoe doodser en gevaarliker kan dit (v)oorkom.
Word die figuur se naam bekyk, is dit ook so gekies dat die val- en breekbaarheid beklemtoon is: 'n vlok is immers iets ligs en volgens Van Dale (1977: 1053) "'n klein samehangend hoopje van wol, sneeu, stof of andere lichte stoffen die gemakkelijk door de wind meegevoerd worden". Die paradoksale is egter, dat sy wat lig was, juis tot die dood toe geval het. Venter (1988: 184) se siening som die belangrikheid van die naamgewing op as sy sê: "Die fiktiewe naam enkodeer breekbaarheid. (Duits: "brechen") en ligtheid ("vlokkie")." Vooropstelling van die breekbaarheid van die figuur is dus nie net in die stadige ritme verwoord nie, maar ook in die naamgewing. Die waarskuwings in versreëls 1, 7 en 8:

1 loop lig loop versigtig
7 bly weg van swart aardgate
8 sit stil op die plattegrond

word dus in die stadige ritme, herhaling van die bevelsvorm en betekenis van die woorde verwoord.
Die vermaning wat dus tot die leser gerig word, is om versigtig te wees, lig te loop en op die "plattegrond" (oppervlak) te bly. Dit is opvallend dat dié imperatieffrases ruimtelik die aardoppervlak uitsonder as plek om teen die val veilig te wees. Die "swart aardgate" is gevaarlik en daarom moet daar versigtig geloop en stil gesit word. Die plasing van die werkwoorde aan die begin van versreëls 1, 7 en 8 stel die waarskuwing om versigtig te wees posisioneel voorop. Dié werkwoorde dra ook telkens klemtone:

/ / /
loop lig loop
/ /
bly weg
/ /
sit stil

Die ritmiese vooropstelling word ook deur omgekeerde woordorde in strofe 3 gesteun, waardeur die "valvalval" laaste in die strofe en in die versreël staan en sodoende dubbele klem kry. Venter (1988: 185) beweer: "Die val (is) 'n duratiewe 'valvalval': 'n verpletterende 'val'." Die werkwoorde "afgestort" (versreël 3) en "tuimel" (versreël 12) is inherent variante van "val". Dié woorde beskryf dus Breggie Vlok se val, want as Pascal sê: (in Venter, 1988: 187) "*bodies have the tendency to fall*" (Venter se kursivering.) Vanweë die val-aksie is die ruimtelike gegewe in die gedig belangrik. Die woorde "hysbakskag", "kabels", "toring", "aardgate", "maan" en "heelal" beskryf die ruimtelike uiterstes. Hoogte en diepte is twee ruimtelike pole in die gedig. Die val-aksie stel die hoogtes dus in 'n negatiewe lig, want soos dit in versreël 8 staan, "sit stil op die plattegrond" word die leser gewaarsku om vir hoogtes versigtig te wees. In hierdie strofe is die ritme, na aanleiding van die heffingopeenhoping en herhalings van sinstukke, bepaald stadiger:

deur die heelal
deur die solêre membraan ná membraan
tuimel sy deur die pneuma valvalval

Dit waardeur sy val, is in makro-ruimtevorms van maan en son ("solêre" ook saam met son te lees) en heelal. "(S)tort en val" het beide klemtone en dit bind die val-aksie wat, ten spyte van die vinnige wegval in betekenis, deur die ritme in stadige aksie voor die leser afgespeel word.
In hierdie gedig is klank aangewend om die betekenis te verruim. Die opeenhoping van heffinge en aanmekaarskryf van werkwoorde ("valvalval")

het die leser se aandag daarop gefokus. Saam met die stadige ritme kon die leser die gebeure voor sy oë sien afspeel.

5. Samevatting

Ritmiese vooropstelling trek in gedigte die leser se aandag en word sodoende middel om kohesie tussen klank, woordvorm en sintaksis raak te sien, te interpreteer en 'n koherente verband tussen dié sake te vind. Ritme, soos Coetzee (1972: 146) sê: "moet nie die aandag op homself trek nie maar op dit wat die gedig meedeel (want) ... die ritmiese struktuur (onderskraag) die woordbetekenisse in 'n gedig; dit (is) saam met betekenis deel van die effek van die gedig".

Voetnote

[1] Uitheffing is deurgaans van my, tensy dit anders aangedui word.

[2] Vergelyk Kayser (1969: 259) in dié verband.

Bibliografie

Beukes, M.P. 1989. *Vooropstelling, kohesie en koherensie in die poësie van T.T. Cloete.* Ongepubliseerde M.A.-verhandeling. Potchefstroom: PU vir CHO.

Cloete, T.T. 1982a. *Hoe om 'n gedig te ontleed.* Pretoria: Academica, (Reuseblokboek 6).

Cloete, T.T. 1982b. *Jukstaposisie.* Kaapstad: Tafelberg.

Cloete, T.T. 1984. *Wat is literatuur.* Potchefstroom: PU vir CHO.

Cloete, T.T. 1985. Die ontleding van 'n gedig: 'Die eland' (Wilma Stockenstrõm). In: Cloete, T.T., Botha, E. & Malan, C., (reds.) *Gids by die literatuurstudie.* Pretoria: HAUM-Literêr. pp. 177-191.

Coetzee, A.J. 1972. *Ritme en skandering.* Kaapstad: Tafelberg.

De Tollenaere, F. & Persijn, A.J. 1977. *Van Dale: nieuw handwoordenboek der Nederlandse taal.* 's Gravenhage: Martinus Nijhoff.

Erlich, V. 1980. *Russian Formalism.* The Hague: Mouton.

Gräbe, I. 1984. *Aspekte van poëtiese taalgebruik. Teoretiese verkenning en toepassing.* Potchefstroom: PU vir CHO.

Grové, A.P. 1976. *Letterkundige sakwoordeboek vir Afrikaans.* Kaapstad: Nasou.

Kayser, W. 1969. *Das Sprachliche Kunstwerk.* Bern: Francke.

Lothman, Y. 1976. *Analysis of the poetic text.* Ann Arbor: Ardis.

Van Coller, H.P. 1992. Ritme (In die prosa.). In: Cloete, T.T. (red.) *Literêre terme en teorieë.* Pretoria: HAUM-Literêr. pp. 433-436.

Van Dale

kyk De Tollenaere, F. & Persijn, A.J., *reds.*

Van Gorp, H., Ghesquiere, R., De Preter, G., Sollie, L. & Struyf. B. 1984. *Lexicon van literaire termen.* Leuven: Wolters-Noordhoff.

Venter, I.L. 1988. *Intergedigtelike verhoudinge in die poësie van T.T. Cloete, met Jukstaposisie as vertrekpunt.* Ongepubliseerde D. Litt-proefskrif. Pretoria: UP.

Visagie, J.A.G. 1986. *T.T. Cloete as eksponent van die moderne Afrikaanse poësie soos hy dit self gekarakteriseer het in Die Afrikaanse literatuur sedert sestig.* Pretoria. Ongepubliseerde M.A.-verhandeling. Unisa.

Vestdijk, S. 1956. *De glanzende kiemcel.* Amsterdam: De Driehoek.

Wellek, R. & Warren, A. 1985. *Theory of literature.* Harmondsworth: Penguin.

Hoërskool Jeugland

Lys van nuwe Afrikaanse boeke
April tot Junie 1994

Opgestel deur die Nasionale Afrikaanse Letterkundige Museum en Navorsingsentrum, Musiek en Toneel (NALN), Privaatsak X20543, BLOEMFONTEIN, 9300.

Taalkunde

HEYNS, J.D. en VISAGIE, J.A.G.: Stelwerk vir seniors. Varia, 1994 (s/b)
OLIVIER, G. en COETZEE, A.: Nuwe perspektiewe op die geskiedenis van Afrikaans: opgedra aan Edith H. Raidt. Southern, 1994 (s/b) R44,95

Letterkundige studies en kritieke

VAN VUUREN, S.: Leer ken Skakering. Educational Support Services Trust, 1993 (s/b)

Romans

BEKKER, Maria M.: Kreupelbaai se kinders. Van der Walt, 1994 (s/b) R30,70
——: Kreupelbaai se kinders. (Grootdruk) Van der Walt, 1994 (s/b) R33,55
BIERMAN, Ettie: Die laventelhaan. (Grootdruk) Voortrekkerhoogte: Makro, 1994 (s/b) R28,50
——: Satyn vir Suan. Benedic Boeke, 1994 (s/b)
BLIGNAUT, Toek: Swaard van die Apollyon. (Grootdruk) Makro, 1994 (s/b) R28,50
COETZER, Trudie: As die nuwe dag breek. (Grootdruk) Makro, 1994 (s/b) R28,50
DE VILLIERS, Frieda: Spel op Angelier. Van der Walt, 1994 (s/b) R29,95
DE VILLIERS, Herna: Daardie jaar op Bekkersput. (Grootdruk) Makro, 1994 (s/b) R28,50
DU PISANIE, Sarah: Jakkalswater. Van der Walt, 1994 (s/b) R30,70
DU PLESSIS, Christine: En hiervandaan verder. (Grootdruk) Makro, 1994 (s/b) R28,50
DU TOIT, Louisa: Die pad na Swerwersrus. (Grootdruk) Makro, 1994 (s/b) R28,50
——: Sy was 'n somerdeel. (Grootdruk) Makro, 1994 (s/b) R28,50
FOURIE, Heila: Vonke en vlamme. President-Boekklub, 1994 (s/b) R30,70
HENNING, Nan: Die helder droom. (Grootdruk) Makro, 1994 (s/b) R28,50
JOOSTE, Jo: Die duiwel is los. Van der Walt, 1994 (s/b) R26,95
JOUBERT, Junita: Trappe na nêrens. (Grootdruk) Daan Retief / Kennis Onbeperk, 1993 R44,99
KELSEY, Madelein: 'n Bruid vir La Provence. Van der Walt, 1994 (s/b) R30,70
——: 'n Bruid vir La Provence. (Grootdruk) Van der Walt, 1994 (s/b) R33,55
KOCK, Nelmari: Môre bring die antwoord. (Grootdruk) Makro, 1994 (s/b) R28,50
MAARTENS, Maretha: Omnibus. Tafelberg, 1994 R59,95
MANS, Villa: Lied van die lewe. President-Boekklub, 1994 (s/b) R30,70
MARAIS, Elise: 'n Kers in die donker. (Grootdruk) Makro, 1994 (s/b) R28,50
MARAIS, Pets: Die huis wat Joop gebou het. (Grootdruk) Makro, 1994 (s/b) R28,50
MARITZ, Empie: Beloftes van môre. (Grootdruk) Makro, 1994 (s/b) R28,50
——: Die blou vuur. (Grootdruk) Makro, 1994 (s/b) R28,50
MARTIN, Wille: Berg van die geliefdes. Treffer-Boekklub, 1994 (s/b) R30,70
——: Levasseur se harem. (Grootdruk) Makro, 1994 (s/b) R28,50
——: Prinses van Parys. Benedic Boeke, 1994 (s/b)
——: Swart sombrero's. (Grootdruk) Makro, 1994 (s/b) R28,50
McCALLAGHAN, Marilee: Die geënte loot. (Grootdruk) Daan Retief / Kennis Onbeperk, 1994 R49,99
——: Iewers in Desember. (Grootdruk) Daan Retief / Kennis Onbeperk, 1993 R49,99

Romans (vervolg)

MURRAY, Ena: Verworpe silwer. Tafelberg, 1994 R39,95
OBERHOLSTER, Corney: In die grysland. Van der Walt, 1994 (s/b) R28,95
POTGIETER, Lea-Lynn: As die wiel draai. (Grootdruk) Makro, 1994 (s/b) R28,50
PRINSLOO, Mara: 'n Nuwe dag, 'n nuwe lewe. (Grootdruk) Daan Retief / Kennis Onbeperk, 1994 R49,99
——: Verborge weë. Van der Walt, 1994 (s/b)
RADEMEYER, Elza: Hoë berge. Treffer-Boekklub, 1994 (s/b) R30,70
REITZ, Aletta: Op pad huis toe. Van der Walt, 1994 (s/b) R30,70
RYGER, R.R.: Die spoed van die lewe. Hond, 1994 (s/b) R35,00
STEENKAMP, Conrad: Thomas en die gat in die heelal. Hond, 1994 (s/b) R35,00
VAN DEN BERG, Mari: Beminlike bedrieër. Treffer-Boekklub, 1994 (s/b) R30,70
——: Beminlike bedrieër. (Grootdruk) Van der Walt, 1994 R33,55
VAN DER MESCHT, Ella: 'n Dokter vir Jakkalshoek. (Grootdruk) Makro, 1994 (s/b) R28,50
—: Haar naam is Mercia. (Grootdruk) Makro, 1994 (s/b) R28,50
VAN DER WESTHUIZEN, Vincent: Die grafskender. (Grootdruk) Makro, 1994 (s/b) R28,50
——: Icarus. (Grootdruk) Makro, 1994 (s/b) R28,50
VAN NIEKERK, Kobie: Skanse teen die liefde. Van der Walt, 1994 (s/b) R30,70
VAN SCHALKWYK, Nickey: Die laaste vlug. (Grootdruk) Daan Retief / Kennis Onbeperk, 1994 R49,99
VAN WYK, Schalkie: Die kroonprins van Kaiserburg. Van der Walt, 1994 (s/b) R30,70
——: Die son skyn elders. Van der Walt, 1994 (s/b) R30,70
——: Winter van heimweë. (Grootdruk) Makro, 1994 (s/b) R28,50
WIDHALM, Sonja: Die janusgesig. Van der Walt, 1994 (s/b) R26,95

Vertaalde romans

KONSALIK, Heinz G.: Frontteater; vertaal deur Henk Botha (Grootdruk) Makro, 1994 (s/b) R28,50
KONSALIK, Heinz G.: Op julle trap ek; vertaal deur C.H. Winckler. (Grootdruk) Makro, 1994 (s/b) R28,50

Kortverhale, essays, briewe, ens.

FEESMAAL/ verhaalbundel saamgestel deur E.A. Swanepoel. Tafelberg, 1994 (s/b) R27,95
IMMELMAN, Doc: Die beste van Doc Immelman. Van der Walt, 1994 R49,95
KORTVERHALE vir verkenning: 'n bloemlesing met onderrigvrae / deur J.N.S. du Plessis. Perskor, 1993 (s/b) R7,50
MAARTENS, Maretha: Poegaailyf of vonkeloog? CUM, 1994 (s/b) R24,99
MARAIS, Eugène N.: Meesterverhale van Eugène N. Marais / uitgesoek deur Merwe Scholtz. Human & Rousseau, 1994 R64,99
RADEMEYER, Elza: Rooiwalle. Benedic Boeke, 1994 (s/b) R28,50
RICHARD, Dirk: As 'n kat se naam Bach is: en ander stories. Perskor, 1993 (s/b) R26,27
VAN NIEKERK, A.A.J.: Die tierslagyster. Klipbok, 1994 R39,95
VAN ZYL, Irene: Die onbetaalde skuld. (Grootdruk) Daan Retief / Kennis Onbeperk, 1993 R49,99
VANGNET: 32 speur- en misdaadverhale / samesteller Lindeque de Beer. Van der Walt, 1994 R59,95
VROUEVERTELLERS 1843-1993 / byeengebring en ingelei deur Annemarie van Niekerk, 1994 (s/b) R69,95

Dramas

DE WET, Reza: Trits. HAUM-Literêr, 1993 (s/b) R42,80
HATTINGH, Ryk: Mynhoop. Hond, 1994 (s/b) R25,00

Vertaalde dramas

GAGUANO, Laura J.: Sjuut!; vertaal deur Lizz Meiring. Dalro, 1994 (s/b) R14,40

Poësie

BREYTENBACH, Breyten: Plakboek. Hond, 1994 (s/b) R60,00
DU PLESSIS, Phil: Engel uit die paradys. Hond / Snailpress, 1994 (s/b) R35,00
DU PLESSIS, Thinus: Groenswawel. Publitoria, 1994 (s/b) R21,75
PETERSEN, Patrick: Vergenoeg. Prog, 1993 (s/b) R25,00

Kinder- en jeugverhale

ALEXANDER, Johan: Wiele. Van der Walt, 1994 (s/b) (Tienerfiksie R18,95
FOURIE, Corlia: Die towersak en ander stories. Human & Rousseau, 1994 (s/b) (9-12) R21,95
LE ROUX, Marlene: Sterling. Tafelberg, 1994 (s/b) (Tienerfiksie) R27,95
NAIDOO, Dhanam: Uttasha in die middag. Van der Walt, 1994 (7-9jr) R24,95
NAUDÉ, Bettie: Saartjie. Omnibus 2. Perskor, 1994 (9-12jr) R44,95
OBERHOLZER, Mike: Jakim en die monkaminkel. Van der Walt, 1994 (7-9jr) R22,95
POTGIETER, Lea-Lynn: Pelgrims in die goudland. Benedic Boeke, 1994 (s/b) (Tienerfiksie) R28,50
PRELLER, Martie: Daar's 'n spook in my kas! Human & Rousseau, 1994 (s/b) R19,99
——: Nicola B: streng privaat. Tafelberg, 1994 (s/b) (Tienerfiksie) R27,95
SMITH, Topsy: Trompie. Omnibus 2. Perskor, 1994 R44,95
VAN ROOYEN, Marietjie; Die vyfletterwoord. Tafelberg, 1994 (s/b)
VAN STADEN, Lallie: Hier's iets onder my bed. Daan Retief / Kennis Onbeperk, 1994 (Prenteboek) R26,31
VENTER, De Waal: Swaartekrag een komma een. Human & Rousseau, 1994 (s/b) (Tienerfiksie) R26,31

Vertaalde kinder- en jeugverhale

AARDEMA, Verna: Anansi soek 'n domkop; vertaal deur Lydia Snyman. Anansi, 1994 (Prenteboek) R35,00
CAVE, Kathryn: Iets anders; vertaal deur Linda Rode. Human & Rousseau, 1994
CROLL, Carolyn B.: Die sneeu-dogtertjie; vertaal deur Lydia Snyman. Anansi, 1994 (Prenteboek) R35,00
DEPAOLA, Tomie: Tonie se brood; vertaal deur Lydia Snyman. Anansi, 1994 (Prenteboek) R35,00
FUGE, Charles: Vlooi soek 'n kooi; vertaal deur Linda Rode. Tafelberg, 1994 (Prenteboek) R29,95
GERAGHTY, Paul: Nooit ooit 'n jagter nie; vertaal deur Linda Rode. Human & Rousseau, 1994 R39,99
McDERMOTT, Gerald: Zomo die konyn: 'n volksverhaal uit Wes-Afrika; vertaal deur Lydia Snyman. Anansi, 1994 (Prenteboek) R35,00
McKEE, David: 'n Storie met 'n stertjie; vertaal deur Louise Steyn. Tafelberg, 1994 (Prenteboek) R24,95
MHLOPE, Gcina: Haai Zoleka! vertaal deur Ettie Labuschagne. Tafelberg, 1994 (s/b) (Prenteboek) R24,95
MILNE, Kathleen: Dema & Demazana; vertaal deur Lydia Snyman. Anansi, 1994 (Prenteboek) R35,00

Vertaalde kinder- en jeugverhale (vervolg)

RAY, Jane: Die verhaal van die skepping; vertaal deur Lydia Snyman. Anansi, 1994 (Prenteboek) R35,00

SHARP, Allen: Vrees in die vierde dimensie. Tafelberg, 1994 (s/b) (Snuffel-stories) (9-12jr) R24,95

STEWART, Dianne: Die duif; vertaal deur Suzette Kotzé. Tafelberg, 1994 (s.b) (Prenteboek) R24,95

WOODFORD, Merida: My dag vol kleur. Kennis Onbeperk, 1993 (Prenteboek)

Ander werke van belang

HANEKOM, Leandré: Groter liefde het niemand nie. Benedic Boeke, 1994 (s/b) R28,50

LEIBBRANDT, Robey: Robey Leibbrandt vertel alles in Geen genade. Bienedell Uitgewers, (1993) (s/b)

MAARTENS, Maretha en Naomi: So werk 'n tiener se ratwerk. CUM, 1994 R17,99

Heruitgawes

AFRIKAANSE woordelys en spelreëls. Tafelberg, 1994 (1ste s/b uitgawe) R59,95

GELDENHUYS, J.D.U. en VILJOEN, E.E.: Sakewoordeboek = Business dictionary. Van Schaik, 1993 (sde uitg.) (s/b) R55,85

MARAIS, Annalou: Fransie en Sannie by die see. Môrester Publikasies, (1994) (Fransie en Sannie-reeks. Boek 2) (4-9jr) (s/b)

——: Fransie en Sannie en die saadjie. Môrester Publikasies, (1994) (Fransie en Sannie-reeks. (4-9jr) (s/b)

——: Fransie en Sannie en die skaapdief. Môrester Publikasies, (1994) (Fransie en Sannie-reeks. Boek 5) (6-10jr) (s/b)

——: Fransie, Sannie en die vrugte. Môrester Publikasies, (1994) (Fransie en Sannie-reeks. Boek 4) (5-10jr) (s/b)

——: Fransie, Sannie en Wolletjies. Môrester Publikasies, (1994) (Fransie en Sannie-reeks. Boek 1) (4-9jr) (s/b)

SPENCE, Ela: Delia. Van der Walt, 1994 (2de uitg.) (s/b) R30,70

VAN DER VYVER, Marita: Griet skryf 'n sprokie. Tafelberg, 1994 (1ste s/b uitg.) R39,95

GEDRUK DEUR V&R DRUKKERY, PRETORIA